ИСКУССТВО КИНО 1966 9

*В этом номере:*

ПРАЗДНИКИ И БУДНИ КИНОИСКУССТВА
ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ
Новое на экране
**Фильмы, не оставившие следа...**
ДИАЛОГИ С АКТЕРАМИ
**ТЕЛЕПЕРЕДАЧИ, КОТОРЫЕ УДАЛИСЬ**
Зарубежная кинематография сегодня

Кадр из нового болгарского фильма «РЫЦАРЬ БЕЗ БРОНИ».
Режиссер Борислав Шаралиев

# Содержание


Праздники и будни . . . . . 1

Читатели предлагают, советуют, требуют . . 5

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

Н. ЗОРКАЯ. Свой фильм . . . . . 14
М. БЛЕЙМАН. Поэзия и реминисценции . . 21
А. КАРАГАНОВ. Неувядаемое . . . . . 24
Ежи ШПЕРКОВИЧ. Волнующая правда . . 30
А. ВИКТОРОВ. Обыкновенный волшебник . . 35

Центральная обязана быть ведущей . . . . . 39

...ЧТОБЫ ПЛЫТЬ В РЕВОЛЮЦИЮ ДАЛЬШЕ

Р. МЕССЕР. Дорога открытий и путь штампа 44
Хрисанф ХЕРСОНСКИЙ. Шаг вперед — шаг назад . . . . . 50

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

С. ФРЕЙЛИХ. Диалектика жанра . . . . . 58

Дмитрию Шостаковичу 60 лет . . . . . 71

В. АРХАНГЕЛЬСКИЙ. Мифы и искусство научного кино 73

О СЕБЕ, О СВОЕМ ИСКУССТВЕ

Борис БАБОЧКИН. Смотрите вверх... . . . . 78

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ЗАБОТЫ

В. ДЕНИСЕНКО. Черная тропа серых фильмов . . . . . 84

Всеволод РЕВИЧ. Поэзия ищущей мысли 85

СРЕДИ АКТЕРОВ

Т. ХЛОПЛЯНКИНА. Десять лет спустя . . . 89

Ю. РАБИНОВИЧ. Начинать можно сегодня 94

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Ан. ВАРТАНОВ. Убийца, который смеется 97
А. ГУЛИЕВ. Необыкновенная экскурсия . . 101
Владимир АЗАРИН. На семинаре в Таллине 106

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ

В. ГЕЙНЕ. Учить понимать прекрасное . . . 109

Симпозиум кинематографистов . . . . . 111

ЗА РУБЕЖОМ

С. ЮТКЕВИЧ. Париж — Канн, 66 . . . . . 121
Инна ГЕНС. Надежда японского кино . . . 136
Эжен ИОНЕСКО. Гнев . . . . . 143
Джастин ХЭРМАН. Дикторский текст . . . . 146
Отовсюду . . . . . 149


*На первой странице обложки кадр из югославского фильма «Папоротник и огонь» («Три»)*

ИСКУССТВО КИНО 1966 9

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
и
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР
Год издания 36-й

# Праздники и будни

Хорошая установилась традиция — проводить всесоюзные кинофестивали. Эти смотры позволяют отчетливее увидеть поступательный путь развития нашего киноискусства, его направление, его тенденции. Именно смотры. Потому что не конкурсная лихорадка, не погоня за сенсацией характеризуют атмосферу фестивалей, а стремление выявить и отметить то лучшее, что *сегодня* определяет лицо кинематографа. Для кинематографистов это своего рода праздник — праздник творчества, таланта, мастерства и в то же время серьезный отчет, экзамен на художественную зрелость.

Таким и был — праздничным и ответственным одновременно — нынешний Киевский кинофестиваль. Он включал не только конкурсную программу, но и демонстрацию новых работ киностудий, ретроспективный показ лучших советских фильмов «всех времен», в том числе созданных С. Эйзенштейном, Вс. Пудовкиным, А. Довженко, И. Савченко, запечатлевших мастерство наших крупных актеров — А. Бучмы и И. Ильинского. Специальные дни кино союзных республик, многочисленные встречи со зрителями — все это раздвинуло рамки фестиваля, привлекло к нему самое широкое внимание. К тому же на этот раз была налажена разнообразная реклама (перенести бы хороший опыт в каждодневную практику!) — плакаты, афиши, буклеты, специальный «Спутник фестиваля» информировали о том, чем богат фестиваль, что предлагает он зрителям.

А предлагал он — в своем большинстве — произведения, которые были интересны публике, которые привлекали современностью мыслей и чувств, *индивидуальностью художественного мышления*. В соревнование вступали фильмы, где можно было отчетливо разглядеть личность автора (будь то драматург, режиссер или актер), способного подняться над добросовестно-достоверным отражением событий, чтобы выразить правду времени, раскрыть суть явления. Не случайно и члены

жюри и зрители (среди них проходил анкетный опрос) отдали предпочтение таким картинам, как «Никто не хотел умирать», «Председатель», «Ленин в Польше», «Обыкновенный фашизм», «Тени забытых предков». Это действительно лучшие фильмы из того, что представили студии. Идейная устремленность художника здесь неразрывна с эстетическими поисками, авторская задача не ограничивается, скажем, оригинальной, острой постановкой темы — форма ее выражения равно занимает создателей картины. Потому мы и встретились на фестивале с широким диапазоном образных средств: со страстной публицистикой «Обыкновенного фашизма», с новой, непривычной для канонов «историко-революционного фильма», академически строгой и вместе с тем впечатляющей изобразительностью фильма «Ленин в Польше», с яркой образностью картины «Тени забытых предков», с лирической поэзией «Последнего месяца осени», с резким драматизмом «Председателя», с классической простотой эпоса в «Никто не хотел умирать».

Кто-то верно сказал: убедительна та форма, которая необходима художнику. Заставят нас поверить, что через русло именно этих приемов должен пройти фильм, чтобы захватить, увлечь своим эмоциональным потоком,— значит перед нами действительно достигнутая гармония искусства, а не судорожные попытки поразить зрительское воображение.

Сейчас уже трудно представить картину «Ленин в Польше» вне того смелого эксперимента, который предпринял С. Юткевич, сделав ленту «немой», оставив звучать только голос Ильича — своеобразный философский комментарий событий. Как немыслимо будет смотреть «Обыкновенный фашизм» без роммовских размышлений вслух. И в «Тенях забытых предков» одинаково важны и перерезающие экран фантастичные красные кони и светлые тела детей, беззаботно плещущихся в прозрачной чистоте реки...

Все это не просто новации сами по себе, а творческая стихия художника, которая направлена на то, чтобы с большей выразительностью раскрыть смысл произведения. Эстетический опыт этих лучших картин ничего общего не имеет с нарочитостью формального приема, с попытками произвести впечатление бенгальским огнем самоцельных эффектов.

А ведь сколько за последнее время предпринято таких попыток! Сколько пленки искалечено в навязчивом желании блеснуть своей кинематографической «эрудицией», основанной на поверхностном, компилятивном подходе к поискам отечественного и зарубежного кино. Претенциозные, запутывающие зрителя ретроспекции, эффектные, но бессмысленные построения кадра в «Возвращении Вероники». Внешне многозначительная, но в существе своем бессодержательная символика фильма «Помни, Каспар!». Холодная выспренность приема в «Хочу верить». Выставка модерных кунстштюков в картине «До завтра». Вычурность режиссерской манеры в «Чистых прудах». Примеры можно множить, и все они — результат приблизительного, нечеткого представления авторов о соотношении организующей мысли и изобразительного строя произведения.

По справедливости подобные модные упражнения «на тему» на фестиваль не проникли. Как правило, студии вели серьезный отбор, и на фестивальный экран попали в основном достойные соперники.

И, конечно же, убогими кажутся стремления создателей картин типа «Помни, Каспар!» и «До завтра» утвердиться в своей изощренной стилистике рядом с мощным напором той поистине народной стихии, той глубокой философии человеческого бытия, которые обрели такую яркую и необычную форму выражения в фильме «Тени забытых предков». Рядом с суровым реализмом «Председателя». С эпической значительностью «Никто не хотел умирать».

Еще в ходе фестиваля и при подведении итогов неоднократно подчеркивалась его, быть может, главная особенность: с равным художественным правом претендовали на лидерство фильмы центральных и республиканских студий. Кажется, еще не так давно нас огорчали работы многих национальных кинематографий, приходилось говорить о слабом профессиональном мастерстве, об устаревших традициях, о власти утвердившихся штампов. Были, конечно, и хорошие, талантливые картины, но они воспринимались скорее как исключение, как первые ласточки, что-то предвещающие и обещающие. И вот уже перед нами не частные удачи, не единичные успехи, а общий процесс творческого роста национального искусства. Процесс, не исключающий отдельных ошибок, но свидетельствующий о серьезном развитии

профессиональной культуры, о расширении художественных возможностей национального кино. «Никто не хотел умирать» (Литва), «Тени забытых предков» и «Верность» (Украина), «Последний месяц осени» (Молдавия), «Город мастеров» (Белоруссия) — все это фильмы яркого таланта и зрелого мастерства. По-своему интересны и узбекская картина «Звезда Улугбека» и туркменский «Решающий шаг».

Давно замечено: зритель тянется к крупным, значительным характерам. Не хочется повторять общеизвестное, но ведь для зрительских масс история кино — это прежде всего Чапаев, Максим, профессор Полежаев, Александра Соколова, великий гражданин Шахов, Андрей Соколов, столь полюбившийся всем Алеша Скворцов... От этого не уйдешь. Через героя, как правило, устанавливается контакт аудитории с художником, он, герой, протягивает нити, связывающие экран со зрительным залом.

В самом деле, разве огромный интерес к фильму «Председатель» не вызван прежде всего интересом к его центральному герою Егору Трубникову? К тому живому, неповторимому, не «очищенному» от недостатков характеру, что так убедителен в исполнении Михаила Ульянова. Ульянов не только ярко воплотил художественные намерения сценариста и режиссера, он привнес в роль свою личную заинтересованность, свой гражданский темперамент. И зрительская проницательность позволила увидеть в нем не просто актера, но лицо, общественно заинтересованное. Гражданский пафос всегда присутствует в работах Ульянова — будь то наш современник, директор завода Бахирев или поднятый из глубины веков римский сатирик Дион. Однако в «Председателе» он звучит особенно страстно — актер сознавал всю важность появления на экране образа Трубникова, знал: к нему будут обращены пристрастные взоры, поэтому добивался максимальной приближенности характера к жизни, поэтому вложил в работу столько авторского волнения.

Общественный резонанс этой роли хорошо известен. Труд актера удостоен высшей награды — Ленинской премии. Не допустило ли жюри фестиваля ошибку, не отметив это значительное и принципиальное актерское достижение М. Ульянова?

Как велика тяга к человеческим характерам, вбирающим в себя целые пласты жизни, видно не только на примере ульяновского Трубникова. Свои горячие симпатии зрители отдали и образу Марии Александровны Ульяновой в картине режиссера М. Донского «Сердце матери». За сложную, ответственную работу над ролью матери В. И. Ленина актриса Е. Фадеева получила первую премию фестиваля.

Но только ли врученные премии подводят итог работе фестиваля? Только ли в торжественных просмотрах фильмов заинтересованы участники фестиваля? Разве менее важен серьезный профессиональный разговор о показанных картинах, об общих чертах кинематографического процесса, о завтрашнем дне нашего кино? Фестивалю, на наш взгляд, необходима своя «вольная трибуна», на которой завязывались бы споры, шли оживленные дискуссии, задавала бы тон боевая и углубленная критика.

Наверное, если бы такой разговор состоялся на Киевском смотре киноискусства, в первую очередь пришлось бы говорить о том, как недопустимо мало внимания кинематограф уделяет современной жизни народа, как остаются в стороне ее острые проблемы, ее наболевшие вопросы. Содержанием наших фильмов часто становится второстепенное, необязательное, случайное, а темы, которые просятся на экран, остаются нереализованными. «За кадром» оказывается сегодняшний день страны.

А пресловутые вопросы жанров? Мы не устаем повторять, каким разнообразным должен быть кинорепертуар, как нужны комедия, музыкальная комедия, приключенческий фильм, фантастическая картина... Но на фестивальном экране совсем не было комедий, музыкальных фильмов, фантастических. Между тем зритель их любит, как любит произведения с напряженной, остро закрученной интригой. Не потому ли он порой старается «не замечать» слабостей той или иной картины, если она отвечает его склонностям к определенному жанру? Нам кажется, например, что именно таково происхождение популярности у зрителей фильма «Чрезвычайное поручение». Они встретились здесь с увлекательной интригой, интересно развивающимся сюжетом и... прошли мимо явных недостатков ленты, отдавшей немалую дань ветхим штампам.

Два фильма для детей удостоены премий фестиваля — «Морозко» А. Роу и «Город мастеров» (по произведению Т. Габбе) режис-

сера В. Бычкова. Оба — сказки. Хорошие сказки. Но приходится пожалеть, что и среди детских фильмов не нашлось такого, что, обратившись к современной жизни, на реальном материале поднял бы одну из важных, актуальных тем, способных — художественно воплотившись на экране — стать действенным средством воспитания.

Вот здесь и хочется подумать — насколько фестиваль отражает истинную картину жизни нашего кинематографа. Да, он отмечает лучшее, и это лучшее — ориентир художественного уровня, профессионального мастерства, направления творческих поисков. Этим лучшим мы по праву гордимся. Но ведь таких фильмов единицы в общем кинематографическом потоке! И даже не в том дело, что их мало — шедевры никогда не появлялись сотнями. Речь идет о непомерном разрыве, который существует между фильмами-лауреатами и массой кинопродукции, ежедневно предлагаемой зрителям.

Кстати, и среди фильмов, присланных студиями в Киев для участия в конкурсе, были картины не только посредственные, но и откровенно слабые, сделанные по контурам штампа, средствами, которые давно уже следует списать в архив. Как-то неловко было видеть в конкурсной программе и свердловскую «Игру без правил» — целиком сконструированную «по соображению», где даже хорошие актеры, приспосабливаясь, очевидно, к общему стилю картины, прибегают к ремесленным приемам, к наигрышу; и рижский «Заговор послов», укладывающий интереснейший исторический материал в прокрустово ложе схемы, следующий бесплодному принципу прямолинейной информации; и азербайджанский «Волшебный халат» с его примитивным диалогом, с раздражающей олеографией... Посмотришь такие картины и усомнишься: полноте, неужто на дворе шестидесятые?!

К сожалению, вопрос этот напрашивается сплошь и рядом. Приверженность к не раз испробованным ходам и приемам в драматургии и режиссуре, неумение выйти из круга однозначных представлений о событиях и людях — общая беда нашего кинематографа. В нем, как это ни печально, спокойно сосуществуют рядом творческое вдохновение и ремесленничество, неустанные поиски и готовые реминисценции, дерзновение и робкий копиизм. Поистине в одном гнезде сокол и гагара!

У нас еще не создана атмосфера нетерпимости к тому, что не соответствует понятиям таланта, подлинного творчества. На киностудиях нередко отдается предпочтение не одаренному человеку, а «хорошему производственнику», с ним, дескать, хлопот меньше и картина будет сдана досрочно. А «хороший производственник» часто и насаждает то самое убогое ремесленничество, что одних отвращает от кинематографа, а другим прививает дурные вкусы. Так проблема «плана», «производственной единицы» становится на пути искусства.

Всем известно, как велик интерес у нашего народа к кинематографу. Стоит выйти хорошей картине, как у касс немедленно выстраиваются очереди, а у входа в кинотеатр люди с надеждой ищут «лишнего билетика». Но часто ли за последнее время приходится наблюдать такую картину? Не сталкиваешься ли скорее с обратным явлением — с рядами пустых кресел в зрительных залах? Не хочет зритель тратить время и деньги на экранные пустоцветы, на серые, невыразительные, однообразно скучные ленты, словно сошедшие с одного стандартного конвейера! И об этом нельзя не думать даже тогда, когда искреннюю радость вызывают успехи фестиваля.

Все-таки жизнь надо мерить не торжествами, не праздниками, а деловыми ее буднями. Что к а ж д о д н е в н о показывает экран, чем хочет привлечь зрителей — проблема, которая постоянно должна быть в центре внимания, как забота о хлебе насущном.

Иначе, увлекаясь отдельными победами, мы можем упустить главное: кинематограф, изо дня в день обслуживающий миллионы людей, предлагающий в год не десяток лучших картин, а 120 фильмов.

А фестиваль, повторяем, показал немало интересного, яркого, талантливого — и в художественном кинематографе, и в документальном, и в научно-популярном, и в мультипликации. Он подчеркнул возможности нашего киноискусства. И так важно, чтобы они скорее сблизились с повседневной практикой кино.

# Читатели предлагают, советуют, требуют

В начале этого года мы обратились к нашим читателям с вопросами: «Какие разделы журнала Вам наиболее интересны? Ваши советы, предложения журналу?»

Писем пришло в редакцию множество. И каждое по-своему ценно. В каждом звучит голос читателя, сознающего себя хозяином журнальных страниц, ищущего серьезного диалога с критиком, теоретиком, публицистом.

Среди полученных писем совсем нет таких, в которых уделялось бы внимание, так сказать, закулисной жизни кино — на довольно-таки праздном любопытстве к «закулисью» строят свои планы очень многие зарубежные киноиздания. Разумеется, и в нашей почте попадаются письма, авторы которых хотят узнать побольше о том, чем заполнена жизнь любимых мастеров экрана. Но в них главенствует интерес к творчеству кинематографистов, к их духовной жизни, к проблемам достойного служения большому делу.

Нам пишут не только кинематографисты-профессионалы, но и зрители. И любопытно отметить, что наибольший интерес проявляют они к вопросам теории кино. Такой результат анкеты показался нам до некоторой степени неожиданным и, конечно, радующим. В самом деле, как не порадоваться тому, что кинозрители, беря в руки наш ежемесячник, желают найти в нем прежде всего большую, серьезную статью, которая обобщала бы опыт киноискусства— говорила о тех путях, на которых рождаются победы, предостерегала от поражений. Зритель хочет соучаствовать в процессе создания фильмов, притом фильмов значительных, полных глубоких мыслей о современности – потому и концентрируется его внимание на кинотеории, помогающей множить творческие достижения и избегать пустой траты сил.

Нет сомнения в том, что в наших зрительных залах происходит интереснейший процесс: складывается новый тип зрителя, предъявляющего к создателю фильма самые высокие требования, решительно отказавшегося от примитивно-зрелищного подхода к кинофильму. Большая литература, симфоническая музыка смогли воспитать своего читателя и слушателя и благодаря этому обрели новые творческие возможности. Толстой, Чайковский растили свою аудиторию и потому смогли прийти к самым большим высотам в искусстве. В наши дни за «право на высоты» борется и кинематограф, осознавший себя не только самым популярным, но и наиболее значительным по заложенным в нем возможностям искусством. Никого не могут серьезно удовлетворить успехи в так называемом «кругу избранных», никогда не принесет настоящему художнику удовлетворение восторг «процеженной», «элитной» аудитории. Искусство по природе, по сути своей — средство общения, сближения, единения миллионов людей, и борьба за успех в огромных зрительных залах — естественнейшая забота кинематографиста, ставящего перед собой большие задачи.

В зрительных залах идет встречный процесс — зрители хотят постигнуть и постигают природу высокого кинематографического искусства и потому с огромным интересом обращаются не только к фильмам, но и к теоретическим записям С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, С. и Г. Васильевых, Д. Вертова, Э. Шуб, А. Довженко, чья новаторская мысль прокладывала путь и революционной кинематографии и революционной киноэстетике. Зрителя воспитывают и фильмы и соседи по зрительному залу. И потому так оптимистически настраивают те зритель-

ские письма, в которых ясно выражено требование— больше серьезной кинотеории. Мы благодарим читателей за такую требовательность и постараемся ответить на нее как должно.

Второе по месту, по весу зрительское требование — публиковать еще больше материалов, раскрывающих «изнутри» мир художника-кинематографиста, то есть историю рождения образов, сложную внутреннюю работу художника. К числу материалов, получивших наибольшее одобрение читателей, относятся рабочие тетради кинодраматургов, режиссеров, операторов, анализирующих свой труд (разделы «Так рождаются образы», «Когда фильм прошел по экранам», «О себе, о своем искусстве» и другие). Мы учтем совет многих читателей уделять как можно больше места такого рода публикациям, позволяющим и художникам лучше узнавать друг друга и зрителям проникать в творческую лабораторию мастера.

Зрители настаивают на бескомпромиссном отношении ко «второму сорту» в искусстве, к примитиву, схематизму, холодному ремесленничеству. Письма полны призывов выступать более резко, без каких бы то ни было скидок против серости, скуки, штампа; читатели настаивают на том, чтобы рецензии, обзорные статьи, полемические заметки не давали покоя равнодушным, неталантливым или «остывшим» людям в советской кинематографии. Единодушное требование таково: поручать постановку фильма можно только талантливым людям. И если человек, которому такая задача не по плечу, все-таки продолжает по ошибке считать себя режиссером, сценаристом, актером,— дело студийного коллектива разъяснить эту ошибку. Тут доброта должна оборачиваться строгостью, напоминают авторы писем, и они, конечно, правы.

Один из лейтмотивов редакционной почты — улучшать работу кинопроката, то есть прокладывать дорогу к зрителям лучшим фильмам, отказаться от свойственного ряду прокатчиков неуместного «нейтралитета», глубокого безразличия к тому, что и как прокатывать — лишь бы прокатывать. Письма с критикой органов проката и кинофикации регулярно поступают в редакцию и без анкетных опросов читателей, напоминаем об этом товарищам, от которых во многом зависит соотношение художественных и нехудожественных произведений в кинорепертуаре.

Читатели напоминают о необходимости печатать больше материалов в помощь «одиночкам», занимающимся эстетическим образованием. Все настойчивее звучит голос кинематографистов-непрофессионалов, желающих получить помощь в овладении сценарным, режиссерским, операторским, актерским мастерством. Законные претензии!

Как ответить на все эти требования, пожелания? Не станем утверждать, что редколлегии все тут ясно, что способы решения всех насущных задач нам известны. Нет, готовых рецептов мы не знаем. Вместе с вами, товарищи читатели, будем работать над тем, чтобы журнал оправдывал ваши надежды.

Спасибо за дружеское участие в нашей работе!

Часть полученных писем мы публикуем в этом номере — по необходимости в кратких выдержках. Мы хотим, чтобы читатели ближе познакомились друг с другом и продолжили переписку с редакцией.

Я могу с уверенностью сказать: все разделы журнала интересны. Обо всем полезно, интересно знать. И я думаю, что многое зависит не от темы, а от того, как предложит ее читателю автор. Все зависит от его мастерства, умения увлечь. Читать можно все, но запомнить лишь то, что роднит или разъединяет с автором.

Очень интересен раздел «Вопросы теории», во всяком случае, Сергей Образцов заинтересовывает теоретическими заметками, а также «Так рождаются образы». Режиссерские заметки И. Хейфица, С. Параджанова в этом разделе доказывают еще раз, что это начинание должно быть плодотворным. Хочется пожелать продолжения разговора «По многим адресам», который завязался на страницах журнала. И, конечно, нужно отметить раздел «За рубежом».

Ваш журнал помогает узнать, понять, кое-что пересмотреть в искусстве, заново продумать. А это, я думаю, многого стоит.

г. Грозный *Ольга Савина*

Наиболее интересны разделы «Так рождаются образы», «О себе, о своем искусстве», интервью с деятелями кино, дневники, сценарии. Читая дневники Довженко, Вертова, начинаешь лучше понимать этих художников, проникаешь в истоки рождения творческих замыслов. Такой вид непосредственного общения с художником, как интервью и дневники, дает возможность зрителю также стать участником творческого процесса создания фильма, потому что фильм становится настоящим произведением искусства тогда, когда рождает отклик в сердцах зрителей, когда заставляет зрителя задуматься над окружающей действительностью.

Хотелось бы, чтобы журнал уделил хотя бы немного места зрителю, например, для проведения дискуссии по фильмам, представленным на Ленинскую премию.

Ведь кино делается для зрителя, а еще очень многие зрители прямо с детским восторгом смотрят «Подвиги Геракла». Почему? В этом надо разобраться.

Рига — *Клара Фельдман*

Для меня представляют большой интерес творческие портреты кинематографистов, помещенные в журнале. Хотелось бы, чтобы вы побольше писали о творчестве операторов, режиссеров. И побольше — об истории советского кино.

Также, если это можно, чаще пишите о жизни студентов киновузов, театральных училищ.

г. Киселевск, Кемеровской обл. — *Л. Пальчикова*

Очень интересны статьи наших лучших кинематографистов, например Иосифа Хейфица, Сергея Параджанова, они доставляют наслаждение. Почаще печатайте такие вещи.

Побольше рассказывайте о деятелях нашего кино, о путях кинематографической молодежи.

Пушкин, Ленинградской обл. — *Л. Дымникова*

На ваш первый вопрос отвечу названием статей, которые представляют для меня особенный интерес. Это: С. Герасимов — «Страницы автобиографии», Г. Козинцев—«Глубокий экран», Евг. Габрилович — «Рассказы о том, что прошло», Сергей Образцов — «Эстафета искусств». Язык прост. Мысли глубоки. Влюбленность в искусство заражающая. Прочтешь — и покажется, что что-то нашла. Это как раз то, из-за чего берешь книгу в руки.

Ст. Быково — *В. Рыкачева*

Мне думается, следовало бы ввести раздел «Создатели фильмов о своих неудачах». Когда фильм удачен, успех анализируют критики, режиссеры, актеры. Если же наоборот — говорят только критики. А хотелось бы, чтобы высказались сами создатели.

Ростов-на-Дону — *И. Халупский*, *поэт*

В вашем журнале мне особенно интересны разделы «Вопросы теории», «Библиография», «Новые фильмы» и «Сценарии».

Несколько лет назад в журнале был еще один интересный раздел —«Публикации», который сейчас не печатается.

Ташкент — *Г. Грузнова*, *лаборант Института физкультуры*

Журнал нравится мне своей обстоятельностью и глубиной. Многие годы я являюсь его подписчиком. С интересом слежу за отделами «Новые фильмы», «Вопросы теории».

г. Николаев *Ежов*

Хотелось бы чаще читать на страницах журнала о принципах работы лучших мастеров; а может быть, следовало публиковать лучшие режиссерские разработки литературных сценариев.

Следует коснуться вопросов дубляжа и закупки зарубежных фильмов.

Желательно шире освещать работу киностудий как коллективов сложных и больших.

Ленинград *В. Ларионов*

Наиболее интересно освещаются в журнале вопросы теории киноискусства. Надо более требовательно относиться к рецензиям на новые фильмы.

Тбилиси *И. Панфилов,*
*работник Грузтяжпромэлектропроекта*

Журнал должен уделять больше внимания пути фильма к зрителям. Я приведу высказывания некоторых работников культуры нашего района.

Зав. отделом культуры: «Наша связь с кино заключается в том, что они платят нам 4 процента выручки за амортизацию кинотеатров».

Директор Дома культуры: «У нас и без кино дел много. Это не наше дело».

Директор Сычевской киносети: «Наше дело — план. Если люди идут на «Великолепную семерку», я поставлю ее десять раз».

Так чье же дело — кино в районе?

Желаю журналу побольше заниматься вопросами проката кинофильмов.

г. Сычевка, Смоленской обл. *Ю. Макаров,*
*шофер*

На экраны выходит много серых, заурядных фильмов.

Очевидно, сценарий, перед тем как утвердить его к постановке, надо дать прочесть не только режиссеру, а и нам, зрителям.

Хорошо было бы в журнале «Искусство кино» завести ежемесячный раздел «Сценарии будущего года».

Хотелось бы снова видеть в журнале страничку «Переписка со зрителями».

пос. Ветреный, Магаданской обл. *Т. Храмцова*

Мне интересен весь журнал от корочки до корочки, но в первую очередь я читаю рецензии.

Журнал должен заняться организацией пропаганды лучших фильмов. Именно организацией пропаганды, а не только пропагандой, так как журнал не массовый.

Может быть, этому содействовали бы ежегодные фестивали (в каждом большом городе) лучших фильмов года. Обращаю внимание — лучших, а не только «кассовых».

Острее и больше освещайте проблемы проката!

Могилев *Л. Новикова,*
*учительница английского языка*

Хотелось бы, чтобы журнал возобновил рубрику «Народным университетам культуры» — это большая помощь для советов содействия кинотеатрам.

г. Горловка *Н. Мордовская,*
*председатель совета содействия кинотеатру «Комсомолец»*

Обычно большие литературные произведения печатаются из номера в номер в литературных журналах, в теоретических — это редкость. Тем дороже инициатива журнала «Искусство кино», рискнувшего начать публикацию не одной, а сразу трех книг, которые как бы складываются на наших глазах. Я имею в виду будущие книги Габриловича, Образцова и Козинцева. О последней хотелось бы сказать отдельно. «Глубокий экран», на мой взгляд, интереснейший пример трезвого и глубокого анализа собственного творческого пути режиссера, обладающего в той же мере литературным даром, как и талантом кинематографиста.

Москва — *Ю. Богуславский, инженер*

Мало пишется в журнале для кинолюбителей!

г. Куйбышев — *И. Дорогойченко*

Было бы хорошо регулярно посвящать страничку вашего журнала разборам фильмов, снятых любителями.

г. Львов — *В. Горбоносов, студент Мединститута*

Больше полемики на страницах журнала!

Откройте отдел «Трибуна читателя».

Очень хотелось бы, чтобы журнал печатал больше статей мастеров кино — режиссеров, операторов, актеров.

Караганда — *Ф. Сидорчук, врач*

В разделе «Фильмография» хотелось бы видеть краткую справку о содержании фильма.

В зарубежном отделе интересно бы ввести раздел «Дублируются».

Краснодар — *В. Ужва*

Уделите первостепенное внимание кинопрокату и в особенности прокату научно-популярных и документальных фильмов! Этот наболевший вопрос требует кардинального разрешения.

Свердловск — *И. Штейнберг, работник кинопроката*

Кинопрокату и рекламе фильмов нужно уделить огромное внимание!

Челябинск — *В. Дудецкий, инженер*

Почему отсутствует «Календарь кино»? Хочется, чтобы он снова появился на страницах журнала.

Расскажите о старых фильмах, которые не шли на экранах долгие годы—о «Стачке», о «Старом и новом» С. Эйзенштейна, о «Простом случае» и «Победе» В. Пудовкина, о ранних работах Г. Козинцева и Л. Трауберга, о фильмах Л. Кулешова.

Одесса — *Вл. Гительман, электрик судоремонтного завода*

Раздвиньте рамки раздела «На экранах мира». Введите раздел «Дублируются», чтобы сообщать читателям об ожидающих их новинках зарубежного кино.

Челябинск — *С. Юнг, электрик, В. Дергунов, регулировщик радиоаппаратуры*

Считаю неправильным, что критические статьи появляются в журнале задолго до выхода на экран фильмов, о которых они написаны.

Ленинград

*Т. Браже,*
*педагог*

Надо требовательнее заговорить о кинопрокате и о работе республиканских киностудий страны.

Слишком редко журнал обращается к такому важному и наболевшему вопросу, как воспитание грамотного, с нормальными эстетическими взглядами зрителя. А это, на мой взгляд, наиважнейшая задача нашего кино. Пожалуйста, пример с «Тенями забытых предков» (у нас их не приняли). Я уже не говорю о десятках других сложных фильмов. А кино не может существовать без зрителя.

Мне думается, что в вашем журнале должна появиться специальная рубрика, ну, что-то вроде «Кино и зритель», где бы журнал и занялся вопросами эстетического воспитания. Хотя ваш журнал и сугубо профессиональный, все равно следовало бы заняться этими вопросами. И, быть может, это привлечет к нему еще больше простых читателей, то есть некинематографистов по профессии.

Брест

*Валерий Позднев*

Надо тщательно анализировать вкусы зрителей республик, областей.

Актюбинск

*В. Юдин,*
*крановщик*

В журнале много отделов, но нет отдела зрителей. В каждом номере выступают в основном кинематографисты, писатели, как будто журнал адресован только им. Возьмите в руки любой номер и в этом убедитесь.

Ялта

*Л. Гнездилов*

Меня особенно привлекают вопросы теории и истории кино, воспоминания, библиография, рецензии на новые фильмы, сценарии.

Пишите больше о книгах по кино!

Надо бы посвятить несколько статей проблеме музыки в кино, ибо эта проблема требует серьезной разработки.

Увеличьте, пожалуйста, количество материалов для кинолюбителя!

Караганда

*В. Гербштрейт,*
*архитектор*

Хочется прочесть аналитическую статью о творческой деятельности киностудии имени А. П. Довженко.

Ялта

*Н. Амтов,*
*строитель*

Особенно хочется отметить разделы «Новые фильмы» и «Так рождаются образы». Редакция уделяет мало внимания письмам зрителей.

Кривой Рог

*А. Падерин,*
*электромеханик металлургического завода*

Больше внимания проблемам телевидения!

Ельня

*С. Коньков,*
*инструктор райкома комсомола*

Больше всего люблю критические статьи о новых фильмах, статьи по теории кино, раздел телевидения и творческие портреты.

Свердловск — *И. Роженко*

Слово массовому зрителю!

Можно безболезненно ограничить разговор о мелких проблемах и слабых кинопроизведениях. Глубже заглядывать в сущность современных явлений! Их география не только в столице.

Ижевск — *А. Бобылев, оператор корпункта*

Наиболее интересны разделы «Вопросы истории и теории кино», «За рубежом», «На экранах мира», «Воспоминания», «Сценарии».

Прошу написать, как сложились судьбы выпускников ВГИКа последних лет. Больше помещайте цветных фотографий и кадров цветного кино!

пос. Усть-Нера, Якутская АССР — *А. Решетникова, учитель географии*

Получил огромное наслаждение от рецензии на фильм Антониони «Красная пустыня». Но многие статьи насыщены громадным количеством иностранных слов, что заставляет постоянно рыться в словаре, а потом удивляться и сожалеть, что такое вот русское слово куда лучше иноязычного передает суть дела.

Кривой Рог — *В. Е., слесарь горнообогатительного комбината*

Было бы интересно возродить почему-то забытый раздел «По страницам киножурналов мира».

Советую помещать хотя бы через два номера сценарии наиболее интересных зарубежных фильмов.

Ташкент — *И. Аскаров, студент Ташкентского политехнического института*

Просьба чаще публиковать материалы в помощь кинолюбителям!

Хотелось бы знать, как самому создать хотя бы небольшой сценарий для любительского фильма и вообще как работать над сценарием.

Москва — *А. Иванов, военнослужащий*

Предлагаю ввести раздел «Фильм рецензирует зритель». Пусть из разных городов зрители, с которыми вы знакомы по переписке, пишут свои мнения о новых фильмах и киносценариях, которые у вас печатаются.

Ленинград — *Н. Арутюнова, проектный институт*

Надо начать издание литературного приложения к журналу для опубликования новых интересных сценариев.

Чем больше будет сценариев — тем больше будет читателей у журнала.

Хабаровск — *К. Сейфулин, сотрудник газеты «Суворовский натиск»*

Хотелось, чтобы на страницах журнала чаще появлялись статьи и советы для кинолюбителей. Почему бы не устроить конкурс на лучший любительский киносценарий. Ведь кинолюбительство приобрело в нашей стране массовые масштабы.

г. Златоуст — *А. Родионов*

Очень мало в журнале отведено места для статей о творчестве советских и зарубежных кинооператоров. Побольше бы их и с иллюстрациями!

*А. Янукенас,*
*солдат*

Литовская ССР

Хотелось бы найти в журнале рубрику «Творческие планы», где режиссер, сценарист, оператор, актер (наши и зарубежные) рассказали бы о своих будущих работах, ответили бы, какие задачи они хотят решить новой работой, что заставило их делать ее, какие острые вопросы современности волнуют их. Это должна быть не газетная скороговорка, а глубокая (пусть небольшая) статья именно для журнала. И еще. Хорошо бы открыть ежемесячный календарь, где рассказывать о наиболее значительных кинопроизведениях советского и мирового экрана прошлых лет, о том, чем они дороги нам сегодня.

*В. Горохов,*
*аспирант*

Рязань

Если возможно, введите в журнале новый раздел — «Студенческий» — о жизни, о проблемах ВГИКа.

*В. Жариков*

г. Небит-Даг

Несколько слов о фильмах, посвященных воинам Советской Армии. Мне как военнослужащему эта тема особенно близка. В основном это фильмы-комедии. Таковы были фильмы об Иване Бровкине, о Максиме Перепелице и также фильм, который я смотрел последним,— «Ключи от неба». Обычно герой таких фильмов — вначале бестолковый, не знающий горя парень. Он то неправильно мотает портянки, то не может выполнить простых гимнастических упражнений. Я служу в армии третий год, и мне приходилось не раз встречаться с подобными недотепами. Но ведь есть много очень сложного в нашей жизни и службе, подчас даже трагичного, есть очень сложные характеры людей, есть подвиги и многое, о чем в коротком письме не выскажешь. И знаете, смотришь иногда фильмы о Великой Отечественной войне, о наших отцах, матерях, старших братьях и становится обидно: неужели мы, нынешние солдаты, которым доверена защита социалистического Отечества, так комичны? Неужели для нас жизнь так легка и смешна, что мы невольно предстаем с экрана перед зрителями какими-то комиками? Я не против: солдат без веселой шутки, без песни не солдат, но хотелось бы попросить режиссеров, сценаристов, работающих над образами советских воинов, отнестись к этому серьезнее. Не знаю, почему-то для той молодежи, которая живет в гражданских условиях, находятся сложные сюжеты, личные отношения, становление характера и многое другое...

*И. Пупурс,*
*солдат*

Московский военный округ

Наше документальное кино не сможет выйти из тупика до тех пор, пока посредственные фильмы будут оберегаться от честной и суровой критики. Воздайте же наконец кесарю кесарево.

*Ф. Власов,*
*палеонтолог*

Свердловск

Прошу публиковать больше материалов об операторском мастерстве, о мастерстве звукооператора.

*Г. Махневич,*
*инженер-электрик*

Харьков

К сожалению, статьи по вопросам творческой этики в журнале, мягко говоря, не частое явление.

*А. Антипов*

Киевгэсстрой

Хочется, чтобы журнал больше публиковал сценариев прогрессивных зарубежных кинодраматургов.

Ленинград

*Игорь Бреев,*
*студент*

Просим ввести раздел «У кинолюбителей страны».

г. Дзержинск

*Члены киностудии «Юность» Дворца культуры химиков*

Хочется видеть журнал оформленным более ярко и красочно.

Москва

*Ю. Радугин*

Поменьше компромиссов в отношении бесталанных фильмов!

г. Благовещенск

*В. Солодко,*
*слесарь*

Обидно, что в фильмографии журнала очень часто не указываются роли (хотя бы главные) актеров, а даются только лаконические перечни «в ролях». Это, я считаю, вообще неуважением к любителям кино.

Казань

*А. Бобров,*
*инженер*

Мне кажется, представил бы интерес такой раздел — «На киностудиях страны».

Я позволю себе сделать замечание о качестве обложек журнала: в этом, 1966 году они серые, какие-то безликие.

Новгород

*Г. Гласс,*
*сотрудник корпункта Ленинградской хроники*

Просим печатать больше фотографий в разделе «Снимаются новые фильмы».

Желательно узнать в «Фильмографии» о метраже ленты, формате и хотя бы несколько слов о содержании фильма.

Токио, Япония

*Такухо Фурута,*
*сотрудник кинофирмы «Японское море»*

Хотелось бы, чтобы:

в оглавлении, в разделе «Новые фильмы» указывалось название рецензируемой картины;

фильмография содержала дату выхода картины на экран;

публикация литературного сценария сопровождалась справкой о производственных перспективах будущего фильма;

в критических обзорах кратко рассматривались и фильмы «второго порядка».

Париж

*Люда и Жан Шнитцер,*
*журналисты*

Очень хорошо, что журнал публикует воспоминания деятелей кино. Это не только важная, но и необходимая часть вашей работы. Главы из книги Козинцева великолепны. Не могли ли бы вы побудить к этому также Каплера и Калатозова!

Молодые кинематографисты часто расспрашивают меня о Медведкине. Быть может, с вашей помощью удастся удовлетворить и этот их интерес?

Берлин

*Джей Лейда,*
*киновед*

# Новые фильмы

Н. ЗОРКАЯ

## Свой фильм

В учебниках по киноискусству, в популярных брошюрах и руководствах для кинолюбителей на вопрос: как рождается фильм?— дается следующий ответ: пишут сценарий и по нему снимают.

Однако в жизни бывают исключения из этого классического правила. К ним принадлежит картина «Берегись автомобиля!»*.

Судьба ее сложилась так: драматург Эмиль Брагинский и режиссер Эльдар Рязанов написали сценарий, который сильно озадачил каких-то строгих кинематографических редакторов. Наверное, смущала оригинальность этой комедии, совсем не похожей на апробированные и трижды проверенные образцы. А главное, конечно,—показалась чрезвычайно опасной сама история, взятая в основу. Речь шла об угоне автомобилей, причем угонял их очень симпатичный человек. Строгие редакторы твердо усвоили, что искусство сильно положительным примером. Они не сомневались, что, придя в кинотеатр в поисках «сделать бы жизнь с кого», мы, зрители, непременно сделаем ее как раз с героя картины Юрия Деточкина и начнем угонять индивидуальные «волги». «Не было бы счастья, да несчастье помогло», — говорит старая пословица. Отчаявшись в борьбе за сценарий, Брагинский и Рязанов решили попробовать силы в прозе, написав на полюбившийся им сюжет повесть. Ее опубликовали в журнале, потом издали отдельно большим тиражом. Опыт удался — получилась веселая и умная книжка. И когда выяснилось, что, несмотря на явный успех у читателя, статистика угона машин не зафиксировала роста, а общественное спокойствие не было нарушено,— кино решилось на экранизацию повести «Берегись автомобиля!». Эльдар Рязанов снял одноименный фильм.

А повесть уже жила своей самостоятельной жизнью. Так вместо одного родились сразу два произведения — в кинематографе и в литературе. Сегодня, когда читаешь повесть, уже посмотрев картину, ясно видишь, как кинематографична была проза, как точно сложился в ней облик будущего фильма. А смотря фильм, думаешь, как хорош для него оказался предварительный литературный опыт. Поэтому простим бедняг-редакторов, чья перестраховка, наверное, впервые в истории человечества обернулась на пользу. Во всяком случае, Брагинский и Рязанов говорят, что теперь они всегда так и будут делать: сначала писать повести, а потом уже думать о фильме, об экранизации.

С картиной «Берегись автомобиля!» и вправду беда любителям классификаций и рубрик. Никак не приноровишь ее ни к какому ящичку. Лирическая комедия? Детектив? Комедия нравов? Все как-то не подходит для надписи, как-то смешивается. «Три жанра в одной комедии», — вздыхает угнетенный блюститель.

...Резковатый удар конкретной музыки выбрасывает из тьмы фигуру человека в плаще с поднятым воротником. Скромный белый шрифт надписей по черному кадру. Может, это фильм «мастера ужасов» американца Хичкока?.. Человек с портфелем поднимается по винтовой лестнице. Ночь. Безлюдье. Кирпичные стены. Руки в черных перчатках уверенно взламывают замок.

Первая деталь, возвращающая нас к действительности,— бутылка рафинированного подсолнечного масла с ее характерным изящным сужением книзу. Маслом пользуется таинственный взломщик. От этой улики, вынесенной на крупный план, потянется стальная нить розыска,

---

* Сценарий Э. Брагинского, Э. Рязанова. Постановка Э. Рязанова. Операторы А. Мукасей, В. Нахабцев. Художники Б. Немечек, Л. Семенов. Композитор А. Петров. Звукооператор В. Попов. Редактор А. Степанов. «Мосфильм», 1966.

который ведет мужественный следователь Максим Подберезовиков.

Детектив? Но за кадром мягкий голос диктора: «Зритель любит детективные фильмы. Приятно смотреть картину, заранее зная, чем она кончится. И вообще лестно чувствовать себя умнее авторов...»

Бутылка постного масла и дикторский текст, вклиниваясь во тьму и тайну, разрушают их бытовым сбоем, обещают пародию.

И действительно, пародия будет. Будет и детективная интрига. Обе, однако, вполне необычные. Преступник действует в картине столь открыто и незащищенно, что поймать его не стоило бы труда, если бы не одно обстоятельство, о котором мы — тоже подчиняясь обычаям детектива — подробнее скажем несколько позже, в свое время.

«Берегись автомобиля!». И. Смоктуновский — Деточкин

И пародия какая-то чудная. Ее безграничными и безотказными возможностями авторы будто бы и пренебрегают. Здесь нет ни знаменитых всевидящих глаз славного майора Пронина, глядящих на преступника из унитаза; ни магнитофона, спрятанного в искусственном зубе; ни прочих остропародийных примет, которые постепенно складываются в такой же обязательный набор, как набор самого детектива. Пародия пройдет сквозь фильм легким, ненавязчивым пунктиром, призвуком, скорее «пародией на пародию». Она вдруг обнаружит себя мгновенным кадром, где лицо следователя, окаменев, отобразит на себе традиционную титаническую работу мысли, а лицо взломщика, направляющегося на дело, приобретет отчетливо уголовную, безупречную даже по физиономистике Ломброзо преступную типажность: нижняя челюсть слегка выдвинута вперед, прищуренные глаза горят лихорадочным блеском. Пародия послышится в авторском преклонении перед железными законами жанра, в многозначительных комментариях-афоризмах: «Детектив без погони — это как жизнь без любви», в почтении к неукоснительной власти судьбы: «Они (следователь и преступник.— *Н. З.*) двигались навстречу друг другу. Они сближались». Да, безусловно, авторы уважают традиции детектива, следят и за его историческим развитием. Так, место недогадливого и восторженного доктора Ватсона при нашем Шерлоке Холмсе — Максиме Подберезовикове, согласно последним веяниям в детективе, авторы предоставляют курносенькой помощнице с челкой, молчаливо и преданно влюбленной в своего шефа.

По-разному раскрывает себя своеобразная «двойная жизнь» кадра в этом фильме, причудливом, переливчатом, внутренне сложном, но удивительно легком в восприятии. Как преступная глухая ночь вступления передразнивает «шикарный» заграничный боевик, так высыпавшая на улицу пьяная компания молодых хапуг и рыцарей прилавка вдруг напомнит вам предфинальные кадры «Сладкой жизни», а великолепная погоня, где светлую новенькую «Волгу» бандита преследует разбитый, с севшим аккумулятором мотоцикл инспектора ОРУДа, воскрешает в памяти бессмертные погони немых комических с Бестером Китоном и Гарольдом Ллойдом. И всегда этот пародийный второй план лишь чуть просвечивает, то совсем ускользая, то проступая резче, чтобы прибавить кадру ироничность и остраненность.

Сатире тоже не чужд фильм: ведь здесь выведены мошенники, взяточники, темные типы. Вот, например, этот директор пивного зала, кому, видимо, благословенная пена помогла нарастить и изрядное брюшко и собственный автомобиль. Или эта современная молодая пара — элегантные супруги Семицветовы, которые не уступят друг другу в предприимчивости и знании, что почем (особенно с какой наценкой надо пустить «Грюндик» из-под полы в комиссионном и какую дать взятку, если засыпешься).

Однако и здесь фильму свойственны, как это ни странно звучит, скорее, тонкость и наблюдательность, нежели резкость и преувеличение — эти альфа и омега сатирического жанра. В традиционных героях фельетонов и газетных сатир, нечистых на руку работников торговой сети, авторы склонны разглядеть некие мутации и новообразования. Так, Дима Семицветов, скромный сотрудник комиссионного магазина, вовсе не прежний доморощенный спекулянт вроде толстяка директора бара. Нет, Диме пошло на пользу высшее образование, он молодой специалист, вооруженный и демагогией и даже определенной культурой, чтобы благоденствовать в своем частнособственническом мире, разросшемся за порогом законности. В этом параллельно существующем мире сложились своя мораль, свои понятия о прекрасном, свой кодекс чести. Молодая мадам Семицветова, покупая медвежий капкан для своей сверкающей «Волги», чтобы ее не угнали (ведь это надо придумать — капкан в виде секрета!), и сладострастно оглядывая страшную железную ловушку, бодро восклицает: «Прелесть», будто увидела на прилавке ГУМа финские брюки-эластик или парижскую кофточку-джерси. А ее почтенный папаша в галифе отставника и майке труженика индивидуального участка, так тот просто совесть века! Еще бы: торгует клубникой, выращенной своими руками, не ворует, левого шифера и бревен не берет. Все это его зять делает, ведь дача только записана на папашу. А зятя он не одобряет, не любит, зять — жулье. И, конечно, очень смешно, что именно этому бравому вояке отданы в фильме обличительные тирады в адрес стяжателей и крылатые реплики прогрессиста.

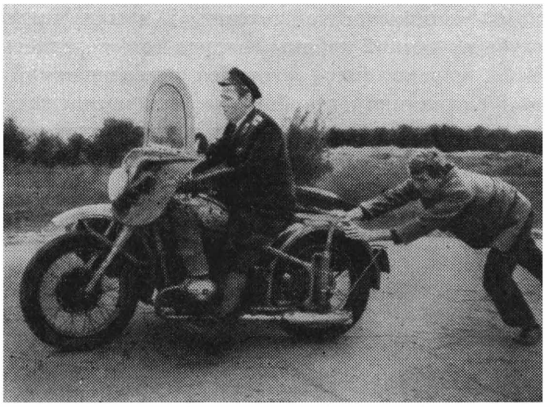
Но блюститель жанровой чистоты в искусстве опять неудовлетворен. «Сатирическое начало притуплено»,— заявляет он кисло. Блюстителю невдомек, скажем, что обличение пороков и язв в сатирических портретах мерзавцев покрупнее не было специальной задачей фильма «Берегись автомобиля!», ибо это фильм иной, и у него иные, собственные художественные средства. Нет, подавэй блюстителю сатиру по всей форме, до самых пределов дозволенного — «нам Гоголи и Щедрины нужны».

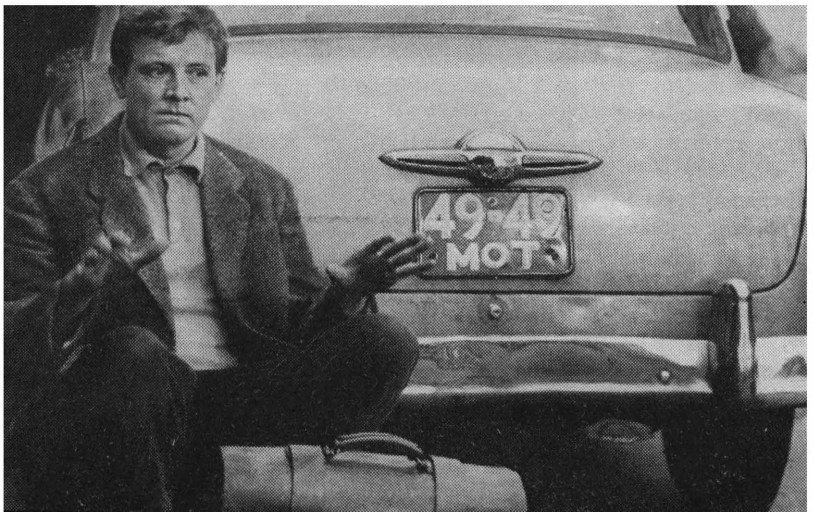
Блюстителя порядка мы не выдумали. Он успел высказаться и по выходе фильма в свет известил о своем недовольстве через газету «Вечерняя Москва» (см. номер от 14 июня 1966 года). К счастью, его голос остался в прессе одиноким, и поэтому мы прощаемся с упомянутым блюстителем, отсылая его к тем самым унылым знатокам искусства, которые остроумно высмеяны Брагинским и Рязановым в двух эпизодах повести, посвященных некоему «Управлению Художественного Свиста»,— эти эпизоды, к сожалению, в фильм не вошли (см. «Берегись автомобиля!», М., «Советская Россия», 1966).

Вернемся же к картине. Ее странности и парадоксы (а они есть, но в них не «недостатки», а обаяние этого произведения), недетективность ее детектива и тонкость ее пародии, и смещение жанров, и ее причудливость, и переливы — все стягивается к одному, главному. К тому парадоксу, казусу, беспрецедентному случаю, который лежит в основе, а именно: что таинственный взломщик гаражей и похититель индивидуальных «волг», бандит и вор Юрий Деточкин является одновременно бескорыстнейшим человеком. Он угоняет машины только у жуликов, продает их и переводит вырученные деньги в детские дома. Кража машин — избранный им путь борьбы с беззаконием, миссия справедливости, святой гражданский долг. Вот почему так затруднено следствие, и даже мудрый Максим Подберезовиков, этот психолог, этот энтузиаст системы К. С. Станиславского в розыске, долго не может определить «сверхзадачу» преступника — почерк необычен, приметы странны, цель таинственна.

И какую только штуку, еще раз перефразируя слова Пушкина, не способна удрать жизнь! И если судьи немало поломали голову над решением такого необычного дела, то каково же художникам, которым не поможет и спасительная для юристов такая-то статья уголовного кодекса, ибо им надо не осудить или оправдать, не сказать «да» или «нет» Юрию Деточкину, но осмыслить удивительное явление, а может, и его причины?

И авторы с полным доверием к нам, зрителям, предполагая в нас и ум и юмор, рассказывают историю Деточкина с полной симпатией к чудному своему герою. Исходная парадоксальная ситуация комедийно еще обострена. Похититель Деточкин работает страховым агентом. Он днем страхует имущество тех, кого грабит ночью. Угнав машину у одного жулика, горемыка вынужден перепродавать ее другому, возможно, тоже






**«Берегись автомобиля!».**
**И. Смоктуновский — Деточкин,**
**Г. Жженов —инспектор,**
**А. Миронов —Дима Семицветов**

«Берегись автомобиля!». А. Папанов — тесть Семицветова

жулику — какой же честный человек купит угнанную машину? Свои операции по похищению и продаже автомобилей Деточкин проводит с точнейшим соблюдением бюрократических формальностей: заносит подозрительные машины в особую картотеку, вычитает из вырученной суммы командировочные (только их он позволяет себе удержать), расписывается в специально составленной ведомости, подшивает квитанции на переводы. Что же делать с этим отечественным Робином Гудом, с этим Дон-Кихотом, вооруженным отмычкой, с этим князем Мышкиным при портфеле служащего инспекции Госстраха?

Сценарий был написан в расчете на одного очень хорошего комедийного актера. По каким-то причинам этот актер не смог сниматься. На роль пригласили Иннокентия Смоктуновского, поначалу вызвав немалое удивление в кинематографической среде,— властитель дум Смоктуновский в комедии да еще в роли автомобильного вора!

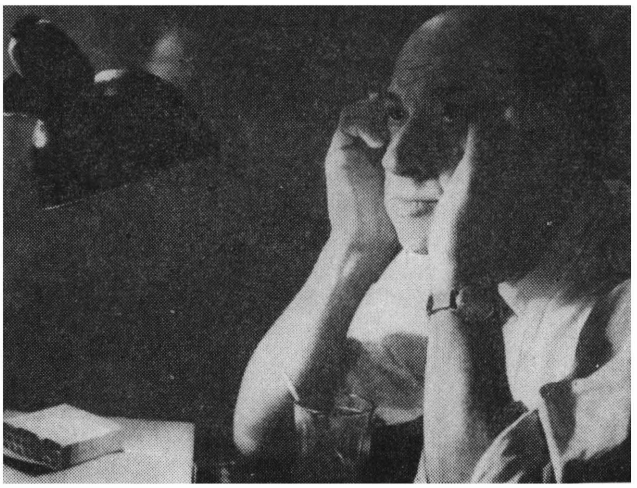
Конечно, трудно сказать, как окончательно сложилась бы картина при том, первом исполнителе. Но можно сказать с уверенностью, что игра Смоктуновского придала ей еще одно измерение.

Словно новый источник света, включившись, сделал эту картину, где улыбаешься, сочувствуешь, хохочешь до упаду, еще и щемяще грустной историей. Вот эта скрытая печаль, при всем веселье, разлилась в комедии, когда вышел на экран Смоктуновский.

Сколько уже писали о тонкой, нервной духовности артиста (беден показался бы без него кинематограф сегодня, а ведь каких-нибудь десять лет назад никто не знал его имени!), о поразительной вибрации чувств, составляющей его жизнь в роли, об его исповедническом даре. Заключите все эти свойства в комедийно-остраненную форму, перенесите их в причудливую ситуацию фильма «Берегись автомобиля!», — и вы получите эффект Юрия Деточкина.

За спиной этого простодушного, сутуловатого, уже не такого молодого, под сорок, но мальчишески живого человека в узеньком пиджачке подростка — вереница мечтателей, чудаков, «маленьких людей» классической литературы. Но все же Деточкин — порождение наше, советское. Он воспитан своей мамой, которую так прелестно сыграла Л. Добржанская, замечательной мамой, которая с колыбели внушала сыну лозунги революции, ненависть к собственничеству, гордое сознание личной ответственности за все вокруг. Прошли годы, сын вырос, мама на пенсии, но все напевает песню молодости «Наш паровоз, вперед лети, в коммуне остановка» и пишет письма о неполадках, где их заметит. А сыну, наделенному кожей, чуть слишком тонкой, душой, чуть слишком ранимой, семицветовы и их мир, раскинувшийся параллельно его, Деточкина, миру, доставляет нестерпимые страдания, просто физическую боль, ссадины и раны. И вот кадр: сквозь переднее стекло «Волги» — полоса ухмыляющихся, подмигивающих, довольных рож из семицветовской «элиты», а под ними, из глубины темной кабины, откуда-то с переднего сиденья, словно фара, светится остекленевший, полный отчаяния глаз безумца, чья нога сжата беспощадными железными челюстями. Деточкин,

«Берегись автомобиля!». Е. Евстигнеев — режиссер народного театра



волоча раненую ногу, поплетется в ночь, к доброй и толстой своей подруге Любе и будет жаловаться, как дитя: «понаставили кругом капканов»,— и будет причитать и скулить, а когда снова сгустится тьма, опять надвинет шляпу, наденет черные перчатки и ломброзовски-преступное свое лицо, зловеще выдвинет подбородок и с упорством маньяка станет изыскивать все новые способы похищения тех проклятых беззаконных автомобилей, что не дают ему покоя.

Может, он просто псих? Нет-нет, даже справка есть, что не псих. По пулеметной быстроте ответа, так точно схваченной актером, по автоматизированно-привычному движению руки к нагрудному карману, где спрятана заветная справка, понимаешь, как нередко задавали Деточкину этот вопрос. И вправду — разве он лишь ненормален, этот маленький советский служащий, решившийся на личное возмездие в борьбе с беззаконием, понимающий правду и справедливость как индивидуальный террор по отношению к хапугам и ловчилам и вместе с тем постоянно готовый к ревизии, блюдущий безупречную бухгалтерскую отчетность?

Вокруг Смоктуновского в фильме — поистине букет замечательных актеров. Поскольку принято говорить, кому было всех труднее, скажем и мы: труднее всех было Олегу Ефремову, играющему Максима Подберезовикова. И действительно, нелегко было сыграть этого «антагониста» Деточкина, этого «короля розыска» при подобном преступнике и сыграть так, чтобы наши сердечные симпатии были разделены поровну между тем, кого ищут, и другим, тем, кто ищет. Конечно, здесь нельзя сбросить со счетов покоряющее врожденное обаяние Ефремова, пожалуй, впервые в кино представшее зрителю столь неотразимо. Но это еще и мастерская работа. Подберезовиков— полный контраст Деточкину. Литая цельность, пружинистая спортивная походка, неторопливость, раздумчивость — все эти классические черты следователя еще иронически преувеличены. А сцена, где Максим Подберезовиков и Юрий Деточкин становятся друзьями, и под воздействием фирменного пива в заведении толстяка Картузова объясняются друг другу в любви, и уходят, обнявшись и распевая чувствительную песню о дружбе,— эту сцену Смоктуновского и Ефремова хотелось бы назвать «брио» — словом, с помощью которого критики в далекую старину выражали актерскому исполнению наивысшую похвалу.

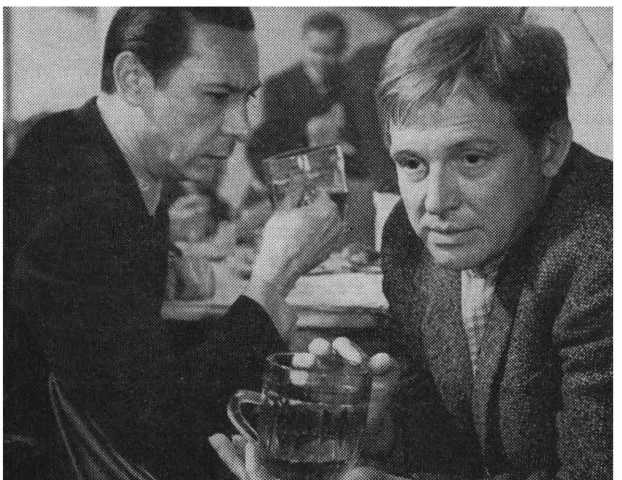
А остальные? Еще один чудо-артист — Анатолий Папанов в роли доблестного папы Семицветовой, талантливые Андрей Миронов и Татьяна Гаврилова — сами Семицветовы, Евгений

«Берегись автомобиля!». О. Ефремов — следователь Подберезовиков, Л. Добржанская — мать Деточкина

Евстигнеев — руководитель самодеятельного театра, Георгий Жженов — инспектор, да и все другие вплоть до маленьких ролей, как, например, отлично сыгранный Георгием Ронинсоном заведующий страховым агентством, так мужественно и героично преодолевающий дрожь перед внезапным посещением его конторы грозным следователем.

В этом фильме возрождена одна благородная традиция комедии: у каждого артиста есть свой коронный «аттракцион», козырной туз, момент бенефиса. У Евстигнеева — это глубоко содержательная и великолепная по тексту речь об укрупнении народных театров, с традиционными ораторскими «так сказать» и уверенными утверждениями, что Ермолова играла бы лучше, днем стоя за шлифовальным станком, и что народные театры скоро, слава богу, вытеснят профессиональные; у Ольги Аросевой, играющей шофершу Любу,— это темпераментная гонка на троллейбусе за очередным автомобилем Деточкина; у Папанова — сцена суда, где гражданский пафос и гнев его героя, этого поэта чести и трудовой клубники, достигают апогея в призывном кличе «Свободу Юрию Деточкину!».

В фильме снимались профессиональные киноактеры, молодые и старые, актеры театральные, но опытные в кинематографе. Например, Добржанская, до того никогда в кино не работавшая. Сколько томов, сколько статей, сколько предупреждений было сделано в кинолитературе по поводу знаменитой специфики актерского исполнения на экра-



«Берегись автомобиля!». И. Смоктуновский— Деточкин, О. Ефремов — Подберезовиков

не и постоянной опасности театральности! Настоящий ансамбль картины «Берегись автомобиля!», где исполнение едино по стилю, убеждает в том, что секреты здесь просты. Это точный выбор артиста и точность режиссерского задания. Вот тут-то мы и подошли к еще одному, может быть, самому главному герою фильма— постановщику Эльдару Рязанову.

Десять лет тому назад сделал он свою первую комедию — «Карнавальную ночь» — и с тех пор не отступал ни на шаг с избранного поприща. Слова о том, что комедиографы — самые несчастные люди, что смех в кадре окуплен слезами за кадром, давно стали в кинематографе трюизмами. И действительно, пожалуй, ни одна область кинематографического творчества так ни зависима от общих причин и условий, от уровня искусства в целом, от общественной атмосферы, как комедия,— при условии, конечно, что это художественная, серьезная, проблемная комедия, а не та, какую окрестили «бессмысленным трюкачеством» и «бездумным смехачеством».

В своей преданности любимому делу Эльдар Рязанов уподобился Юрию Деточкину. Первым бесспорным результатом десятилетнего фанатического служения идее является тот несомненный профессиональный рост режиссера, в котором каждый смог бы убедиться, посмотрев сегодня рядом «Карнавальную ночь» и «Берегись автомобиля!». Первая была хорошей комедией, как молодое игристое вино,— недаром она так понравилась. Но в последней работе Рязанова уже совсем иной уровень артистизма, иной уровень режиссерской зрелости. Хотите узнать, что такое безупречная кинорежиссура,— посмотрите внимательно еще раз «Берегись автомобиля!». Чистота кадра, точность и легкость, объединяющая режиссерская воля во всем — от актерского ансамбля до отличной музыки композитора Андрея Петрова, от операторской работы до монтажа. И, конечно, у Рязанова тоже есть свой лучший аттракцион, свои «мочаловские минуты» в фильме — комплекс «погоня».

Чеканная по ритму, щедрая по трюкам сцена погони, помимо того что она просто очень забавно придумана и виртуозно технически выполнена, несет в себе один секрет, одно озарение. Машина, спасающаяся от преследования, замещает здесь героя. В какой-то момент мы перестаем видеть лицо Смоктуновского за баранкой, все действие мчится на дальних планах. Но ведь это Деточкин перевоплотился в автомобиль! Это его нервная походка, это его отчаянные глаза, его гениальная изворотливость в рывках «Волги» под какие-то железные балки, в неожиданных виражах,

прыжках, переходах на плавный ход, а особенно в непередаваемо смешном мгновении, когда автомобиль, притаившись под откосом шоссе, словно бы выжидает секунду, пока промчится мотоцикл погони, чтобы, поднатужившись, снова вынырнуть на гладкую полосу асфальта. Одушевить машину и придать ей человеческий характер, да еще характер Смоктуновского, заставить железный ящик передавать все смены настроения, ту вибрацию души, которой славен актер,— это уже шедевр режиссуры.

Но вот какое интересное обстоятельство может натолкнуть на раздумья о судьбе Эльдара Рязанова. Верный рыцарь комедии, он ставил комедии разные: бытовые, эксцентрические, лирико-героические. Одни из них хвалили, другие ругали— например, совсем заругали картину «Человек ниоткуда», которая вышла на экран в непоправимо урезанном виде, но в ней все же просматривались некие ранние контуры фильма «Берегись автомобиля!»,— вспомните того обаятельного эксцентричного чудака, наивное дитя природы, которого играл Сергей Юрский.

И все же в этой режиссерской судьбе, неровной и трудной, как всякая судьба художника, существует одна закономерность: творческий успех (именно даже не признание и похвалы, а творческий успех режиссера) приходит к Рязанову тогда, когда он делает с в о е. Свое не только в том смысле, что написанное им самим, но выношенное, дорогое, кровное. Потому-то была холодна и неиндивидуальна его «Гусарская баллада» — хороший, со вкусом поставленный, но не с в о й фильм. Потому-то снятая совсем недавно, перед фильмом «Берегись автомобиля!» комедия «Дайте жалобную книгу» вообще кажется сделанной совсем другим режиссером.

Суть, наверно, в том, что комедия — тоже форма художественной исповеди. Во всяком случае — для Эльдара Рязанова.

«Берегись автомобиля!» — это свое, дорогое, рвавшееся из сердца. Потому-то так хорош фильм.

М. БЛЕЙМАН

# Поэзия и реминисценции

С первых же кадров фильм «Красные поляны»* приковывает внимание. И это происходит вовсе не потому, что в нем рассказано о событиях увлекательных, необыкновенных. Наоборот, начало повествования прозаично и ординарно... Засуха. Голодает скот, начинается падеж. Возникает спор — как поступить: сдать овец на мясокомбинат или же попытаться увести отары на горные пастбища и выходить их там. Но это связано с риском — путь далек, труден. Пастухи идут на этот риск. Они гонят овец через засушливые поля, переправляют через реки, ведут по трудным горным перевалам и, наконец, выводят на пастбища, к сочным и сладким травам. Здесь они пасут овец лето и осень и только с наступлением зимы возвращаются в долину.

Этой основной событийной канве фильма аккомпанирует и «личный сюжет» — драма любовного соперничества. С пастухами увязывается в горы заезжий газетный корреспондент. В пути он знакомится с молодой пастушкой. Увлекается ею. Влюбленный чабан ревнует девушку. Происходит столкновение между мужчинами. Оно безрезультатно. В драке одерживает верх чабан, но девушку не завоевывает, как не завоевывает ее и городской парень. Когда пастухи возвращаются в родную деревню, корреспондент уезжает.

Что же интересного в этом ординарном сюжете? Конечно же, не он сам по себе. Главное в фильме— это его «описательные куски». Интересно следить за неторопливым движением отар, за тем, как осенние пейзажи сменяют летние, по-новому окрашивая природу, за тем, как строят жилье, варят пищу, отдыхают чабаны, словом, за патриархальным, простым и в то же время полным поэзии трудовым бытом. Режиссер Э. Лотяну и операторы В. Чуря и И. Болбочану сняли все это зорко, подробно и щедро. Однако это не хроника событий, потому что каждый пейзаж, каждая бытовая деталь зафиксированы с влюбленностью в эту естественную и величественную жизнь. Чем достовернее фильм, тем он поэтичнее.

* Сценарий и постановка Э. Лотяну. Операторы В. Чуря, И. Болбочану. Художники С. Булгаков, А. Роман. Композиторы С. Лункевич, И. Бурдин. Звукооператор А. Буруянэ. Редактор А. Конунов. «Молдова-филм», 1966.

«Красные поляны». С. Тома — Иоанна

Здесь создатели картины радуют тонким художественным чутьем, палитрой разнообразных красок. Нельзя не отметить цветовую гамму фильма — пример настоящего, высокого вкуса.

Своей подчеркнутой этнографичностью и вниманием к бытовой обрядности «Красные поляны» как будто сродни «Теням забытых предков» С. Параджанова. (Кстати, невольно вспоминается здесь и грузинский «Белый караван».) Но это только внешнее сходство. Пусть «Тени забытых предков» и загромождены демонстрацией диковинного и архаического быта, пусть этнографичность в этом фильме иногда и пытается заслонить драму, все равно она пробивается через обрядовые подробности. Трагическая история любви, измены, смерти рассказана темпераментно, во весь голос. В лучших сценах фильма этнография только аккомпанирует драматическому содержанию, а обрядность оказывается формой выражения страстей.

Не то в «Красных полянах». Драма любовного соперничества, по замыслу автора, старательно отодвинута на второй план. Она уравнена с любой бытовой деталью, она становится только подробностью, не больше. Если бы так не было задумано, Э. Лотяну не избегал бы драматических столкновений, не ограничился бы вместо развития драмы только эскизом ее.

Однако сюжет никогда не бывает нейтральным и не способен только «подсвечивать» бытоописательное содержание. Сюжет всегда активное начало. Вот почему помимо воли автора фильма он потребовал развития, стал вытеснять этнографию и быт. А сценарий — так, как он написан, как выстроен — не мог дать постановщику материал для этого. Ведь персонажи всего лишь очерчены по весьма нехитрой, традиционной схеме: пастушка — «дитя природы», существо смелое, прекрасное в своих естественных порывах; пастух, влюбленный в нее, — самоуверенный эгоист, человек диковатых нравов и необузданного темперамента; журналист — представитель цивилизованного мира с его наглядными элементарными признаками; отец пастушки — воплощение народной мудрости... Так даны эти роли, так они и сыграны актерами, хотя, скажем, Светлана Тома (пастушка Иоанна) и Михаил Бадикяну (дед Илуцэ) пытаются углубить образы, сделать их индивидуальнее.

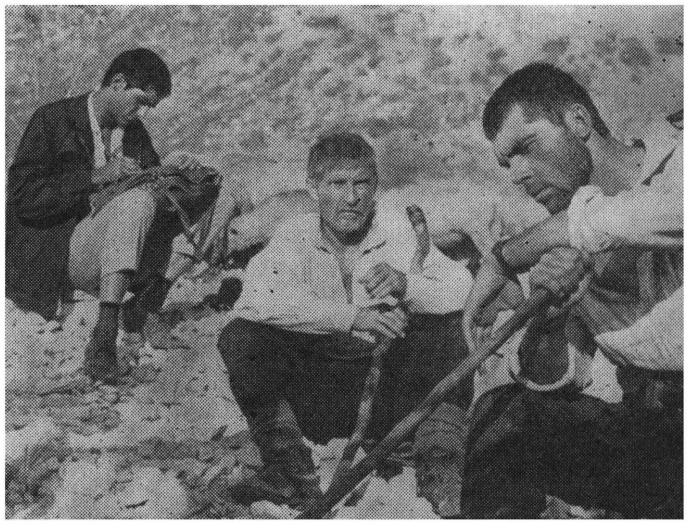
Ошибка замысла сказалась в том, что недоговоренность и эскизность стали из принципа построения картины ее недостатком. Замысел обернулся против себя.

Свойство подлинной режиссуры не только в наблюдательности, не только в умении создать достоверную атмосферу действия. Если бы это было так, то режиссура «Красных полян» была бы превосходной. Но настоящий режиссер всегда своего рода драматург. Его качество — в умении «вытягивать» драматизм из самой простой ситуации, в умении драматически выразить задуманное. В «Красных полянах» режиссер и драматург соединились в одном лице. И тогда приходится сказать, что как сценарист Э. Лотяну не сумел наполнить фильм драматическим содержанием, а как режиссер не смог преодолеть слабости драматургии.

Основной просчет автора фильма, на мой взгляд, в том, что он формально понимает сюжет, понимает его только как способ скрепления материала, как форму его организации. Между тем в сюжете

всегда раскрывается содержание. Даже в сюжете любовного соперничества, любовного треугольника. Он может быть предлогом и для пошлой мелодрамы и для исполненных глубокого социально-психологического смысла раздумий. К примеру, сюжет «Красных полян» до известной степени повторяет сюжеты «Цыган», «Тамани», «Казаков». Но у классиков сюжетный мотив поразному выражал философию их времени, характеры людей их эпохи. Противоречия между свободой и рабством, попытка восстановления разрушенной временем души, поиски справедливой и естественной жизни — вот что нашли Пушкин, Лермонтов и Толстой в одном и том же сюжете. А что нашел в нем Эмиль Лотяну?

Он поставил своих героев в такие исходные позиции, которые, мне кажется, и не могли быть достоверно и правдиво решены. В самом деле, противопоставление пастушеской, праведной, сурово-патриархальной жизни городской суетности является в наше время по меньшей мере странным. В эпоху величайших социальных преобразований, в эпоху рождения новых отношений в деревне попытку трактовать патриархальность как некую вечную идиллию, как незыблемую категорию можно воспринять только как бездумную реминисценцию. Хотел или не хотел этого автор, такая реминисценция налицо. Не случайно все неловкости поведения корреспондента, его неприспособленность к суровой пастушеской жизни Лотяну подает как нечто подлежащее осуждению. Автор



«Красные поляны». В. Войническу — Андрей Гуря, М. Бадикяну — дед Илуца, Г. Григориу — Сава Милчу

фильма в общем-то смеется над неловким и никчемным горожанином. Недаром в финале пастушка подчеркивает необходимость расставания с городским корреспондентом, заявляя, что они — люди разных миров. Когда нечто подобное говорил Толстой, это было оправдано всей философией писателя, пониманием страшной несправедливости столичной, городской жизни, поисками извечной естественности. В нашу эпоху подобные рассуждения не больше чем стилизация. Для них нет никаких оснований. Именно стилизованность, условная природа конфликта, основанного на неоправданных реминисценциях, мстят за себя. Фильм оказался внутренне противоречивым. Достоверность, правдивость, точность поэтического изображения жизни вступают в конфликт с подражательной, основанной на реминисценциях трактовкой этой же жизни как пастушеской идиллии.

Мне еще раз хочется подчеркнуть, что в картине немало хороших эскизов, интересных этюдов. Но это еще не фильм. Ведь Э. Лотяну сам не очень-то верит в мысль, которая легла в основу конфликта, и поэтому всячески урезает его. Но конфликт этот существует, и в этом беда фильма.

Режиссер картины талантлив, как, несомненно, талантливы и операторы, снимавшие ленту. Но, судя по фильму, можно сказать, что авторы его недостаточно четко продемонстрировали, что кинематографическое искусство не только изображение, но и мышление.

«Красные поляны». С. Тома — Иоанна, В. Войническу — Андрей

А. КАРАГАНОВ

# Неувядаемое

В ранней юности Феликс Дзержинский записал в своем дневнике: «Я даю клятву бороться со злом до последнего дыхания». Авторы документального фильма о Дзержинском С. Зенин, А. Новогрудский, Л. Махнач заканчивают свое произведение словами: «Потомки назовут его рыцарем революции... Он сдержал свою клятву: бороться со злом до последнего дыхания».

Феликс Дзержинский сдержал свою клятву не только потому, что был рыцарски верен ей.

Романтика противоборства злу, выраженная юношеской клятвой, была свойственна многим свободолюбивым одногодкам Дзержинского. Но далеко не всякому она принесла счастье борьбы. Одни растеряли юношеские порывы, обретая взрослую, расчетливую «трезвость». Другие не выдержали испытаний, капитулировали перед трудностями. Третьи не узнали своей юношеской мечты в грозном облике революции, их свободолюбие осталось где-то в романтических высях — красивым, но отвлеченным и бессодержательным.

Феликс Эдмундович Дзержинский принадлежит к числу людей, которые соединили романтику свободолюбия с последовательным реализмом в понимании практических путей к свободе. Жизнь открыла ему конкретное обличье зла и дала оружие борьбы. Юношеский порыв стал революционным действием. Причастность великой партии революционеров умножила силы, дала реальную возможность не только бороться, но и побеждать.

В фильме «Подвиг»* Дзержинский показан в дни, когда идеалы борьбы со злом подвергались особо тяжким испытаниям. Парадоксальность исторического момента состояла в том, что самая гуманная из революций была вынуждена стать беспощадной — жестокостью защищать свою конечную доброту. Дзержинский — олицетворение этого драматического парадокса. На его долю выпала задача неимоверной трудности. Дзержинский справился с нею: она была ему по росту души.

Судя по дневникам и письмам, Дзержинский много думал о сложности своей исторической миссии: «самоанализ» помогал работать, свято оберегая все хорошее, что было накоплено в душе в годы подполья, в годы овладения идеями революции, опытом революционной практики.

«Работа и борьба адская, — свидетельствует Феликс Эдмундович. — Но сердце мое осталось живым. Я остался таким же, каким и был, хотя для многих нет имени страшнее моего».

В какой-то мере это нравственный итог если не всей жизни, то чекистского ее периода. Авторы фильма умно и точно соединяют исповедническую откровенность дневников Дзержинского и показ фактов истории, чтобы глубже открылись зрителю силы, которые определили вот эту рыцарскую прямоту его жизни, это умение сохранить нравственные ценности революционера ленинской школы в условиях «адской работы». Исповеднические свидетельства читаются в историческом потоке событий. И ясным становится, что в нравственном итоге жизни Дзержинского соединились качества его индивидуального характера и особенности дела, которому он служил.

В фильме приведено такое свидетельство Дзержинского:

«Каждый день заставляет прибегать ко все более решительным мерам. Я обязан смотреть открытыми глазами на все грозящие нам смертельные опасности и быть беспощадным».

Чтобы до конца понять и оценить эти слова, надо иметь в виду исторический контекст: они написаны после убийства Урицкого и покушения на Ленина. Непримиримость Дзержинского к врагам революции, вынужденная беспощадность осмысливаются в фильме как органическое выражение его гуманизма, той ненависти к злу и любви к угнетенным, о которых он говорил и писал в юности.

В этой связи особое значение приобретают кадры и сцены фильма, в которых речь идет о принципах работы ВЧК. Рассказывая о первых годах ВЧК, авторы фильма помнят о 1937 годе... Для них, для современного зрителя Дзержинский не только пример решительности и спасительной беспощадности в борьбе, но и олицетворение справедливости, идейности, нравственной чистоты революционного дела:

«Потомки назовут его рыцарем революции. Он был непримирим к ее врагам. Но в самый разгар яростной борьбы всеми силами души он ненавидел бессмысленную жестокость, беззаконие и произвол. Он писал: «Вторжение воору-

---

* «Подвиг» (Феликс Дзержинский). Авторы сценария С. Зенин, А. Новогрудский. Режиссер Л. Махнач. Операторы З. Громова, П. Касаткин. Композитор В. Гевиксман. Звукооператор И. Гунгер. Редакторы Л. Горскова, А. Ковтунова. Центральная студия документальных фильмов, 1966.

*Уникальная киносъемка. Петроград. Панорама Дворцовой площади. 1917 год, 26 октября (старого стиля). Еще не убраны поленницы, за которыми вчерашней ночью укрывались юнкера...*

*Феликс Дзержинский*

**Кадры из фильма «Подвиг»**

женных людей на частную квартиру и лишение свободы повинных людей есть зло, к которому и в настоящее время необходимо еще прибегать, чтобы восторжествовали добро и правда... Но всегда нужно помнить, что это зло...»

Фильм убедительно, на фактах показывает, как непримирим был Дзержинский в отношении тех чекистов, которые позволяли нарушать нормы революционной законности, ленинские принципы работы ВЧК. Случай, когда чекист ударил арестованного, лично расследуется Дзержинским как чрезвычайное происшествие. Руководствуясь близким его душе ленинским указанием «более строго преследовать и карать расстрелом за ложные доносы», Дзержинский сам пишет постановление коллегии ВЧК о расстреле некоего И. И. Павлова за сознательную злостную провокацию, результатом которой было лишение свободы целого ряда лиц.

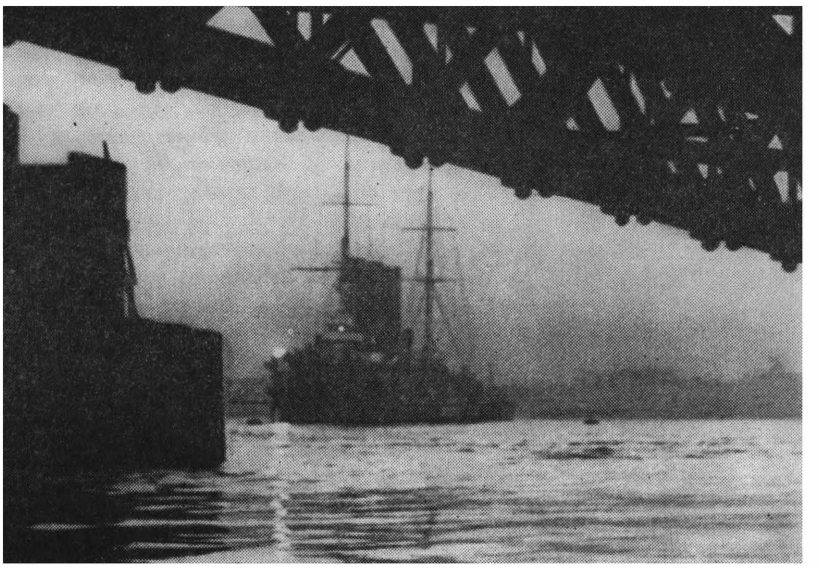
Он настойчиво напоминал, что, только работая под контролем партии, ВЧК может выполнить свою роль. «ЧК должна быть органом Центрального Комитета партии, иначе она вредна, тогда она выродится в охранку или орган контрреволюции».

Всем своим поэтическим строем, каждым своим кадром фильм «Подвиг» показывает, сколь органична связь между беспощадностью Дзержинского в борьбе с контрреволюционерами, шпионами, спекулянтами, в осуждении клеветника и его работой по ликвидации детской беспризорности.

Авторы фильма хорошо знают, что сила документалиста не только в подлинности отобранных документов. Он — мастер образной публицистики. А это значит, что он может использовать

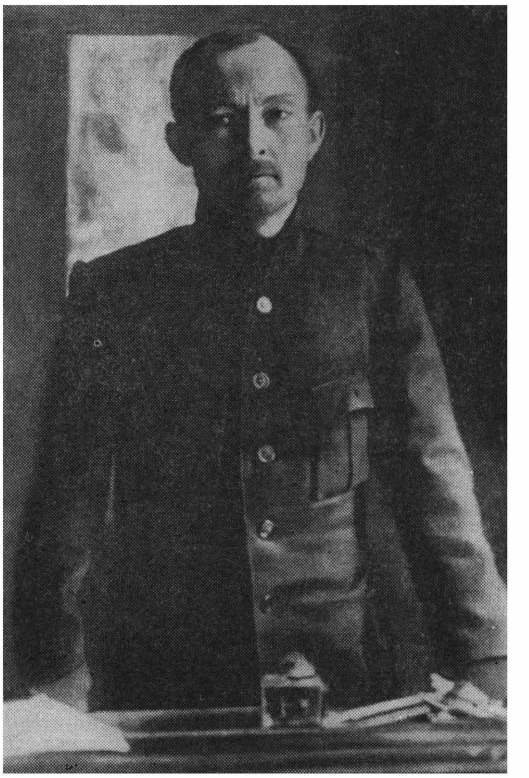
*«Я даю клятв*
*бороться со зло*
*до последнего ды*
*хания»,—так на*
*писал в своем дне*
*нике юноша, поч*
*ти мальчик, тол*
*ко входивший*
*жизнь*

*«В Октябрьской революции я при*
*нимал участие как член Военно*
*революционного комитета»*



*Октябрь, тысяча девятьсот семнадцатый...*

*«Я в самом огне борьбы...»*



*«Пролетарский якобинец», — говорил о нем Ленин*

многозвучие сопоставлений, аналитические возможности ассоциаций. Для того чтобы полнее проявилась эта сила, авторы фильма остерегаются повторения общеизвестных кинематографических цитат из истории. Они упрямо ищут новое, пока еще не введенное в обиход документального кино, не ставшее экранной прописью. И их искания часто увенчиваются великолепным успехом — чего стоят хотя бы включенные в фильм уникальные съемки толпы на Дворцовой площади 26 октября 1917 года, кадры схваток чекистов с анархистами, комсомольский карнавал, съемки эшелона с беспризорниками, прибывающего в детскую колонию. В них, этих кадрах и съемках, не только факты, но и атмосфера времени.

Авторы фильма сталкивают в монтажных сопоставлениях самые разнообразные материалы. Ожидаемое чередование эпизодов то и дело нарушается: не академическая повествовательность, а логика переживаний становится внутренней пружиной развертывания документальной ленты. И бывает, что очень многое дает фильму случайная фотография, кажущаяся неудачной в силу своей случайности, несделанности. Из простого сырья создается образ высокого искусства, порождающий богатство ассоциаций. Сама техническая и композиционная слабость фотографии или куска киноленты становится усилителем чувств, ибо несет на себе печать времени, силу документальной достоверности.

Вот идут кадры, показывающие ужасы голода. Пустая деревня. Уезжают крестьяне. Сотни

людей умирают на бесконечных российских дорогах. На экране — голодные дети: когда смотришь на их лица, на выражение их глаз, комок подкатывает к горлу... Возникает эмоциональное напряжение сопереживаний, которое делает естественным и нужным обращение к зрителю (в другом контексте оно могло бы и не прозвучать): «Дорогие наши друзья-современники, в час радости и в час забот будем помнить те времена, ту горькую, наполовину из отрубей благословенную осьмушку по рабочей карточке».

По такому же принципу образного сопоставления изображений и слова построены куски фильма, показывающие главаря эсеров Спиридонову, ее попытки политикански, демагогически использовать тогдашние трудности с хлебом.

Идет дикторский текст: «Она возмущается: зачем реквизируют хлеб! Зачем, по какому праву? — поддакивает Карелин, тоже эсеровский лидер». И тут же ответ: везут гробы, хоронят умерших от голода, на экране пронзительный снимок голодной девочки, а потом — мешки с хлебом, кулацкие амбары, увесистые замки... Ответ сокрушительный по эмоциональной силе фактов!

Это очень характерно для стиля фильма: сама информация о фактах, показ фактов, даваемых в острых сопоставлениях, приобретает большую эмоциональную силу и без словесно-дикторского нажима, который часто отягощает наши документальные ленты. Вертовские слова о коммунистической расшифровке мира воплощаются в фильме не только как теоретическая формула, выражающая существо советской кинодокументалистики, но и как практический принцип организации разнородного изобразительного материала, как закон композиции фильма.

Заслуживает специального упоминания мастерство режиссера в монтаже разных планов одного и того же изображения: в фильме оживают даже статичные фотографии, рождая ощущение динамики изображаемых событий.

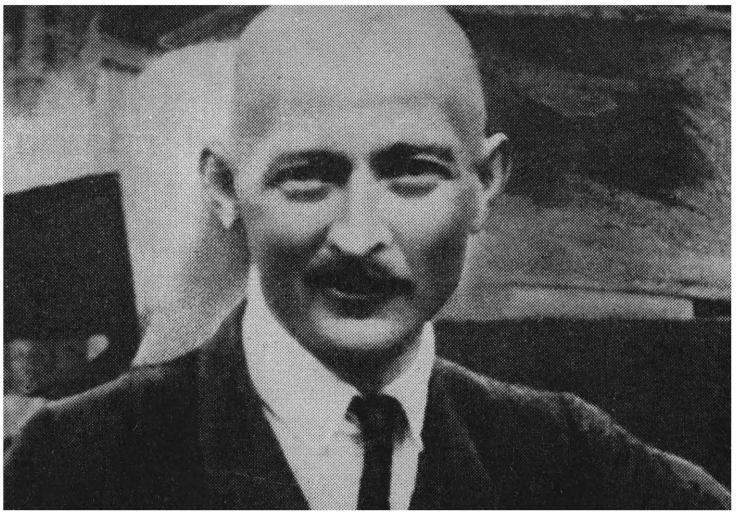
В годы восстановления ленинских норм в партийной и государственной жизни среди советских людей, советской молодежи заметно усилилась душевная тяга к первоисточникам большевистской революционности, усилилось стремление отчетливее увидеть, понять, как все начиналось, какими они были «комиссары в пыльных шлемах», первооткрыватели социалистического мира, его рыцарственные защитники. Помимо всего прочего фильм «Подвиг» глубоко современен тем, что идет навстречу этим стремлениям. Фильм убедительно, поэтично утверждает героику революционной борьбы. В нем, в его герое живет неувядаемое, ленинское — живет душа революции.

*Анархисты, вернее, бандиты, именующие себя анархистами. Они бесчинствовали в Москве в те дни, когда сюда переехало Советское правительство*

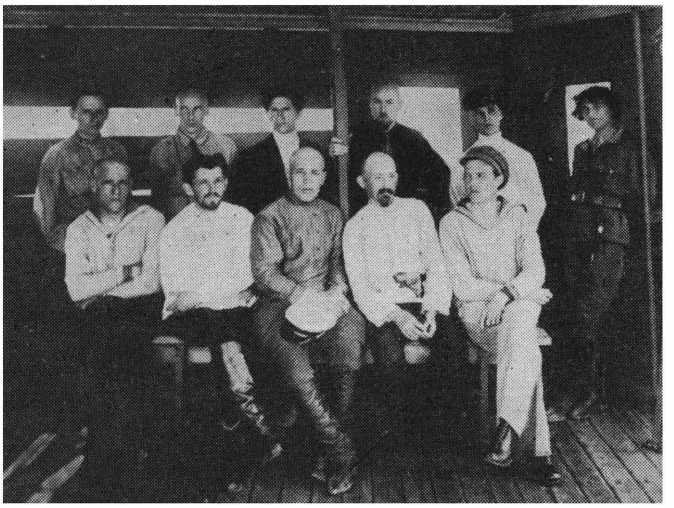
*Убит в бою с анархобандитами на улицах Москвы*

*Анархисты выбиты из захваченных ими особняков*

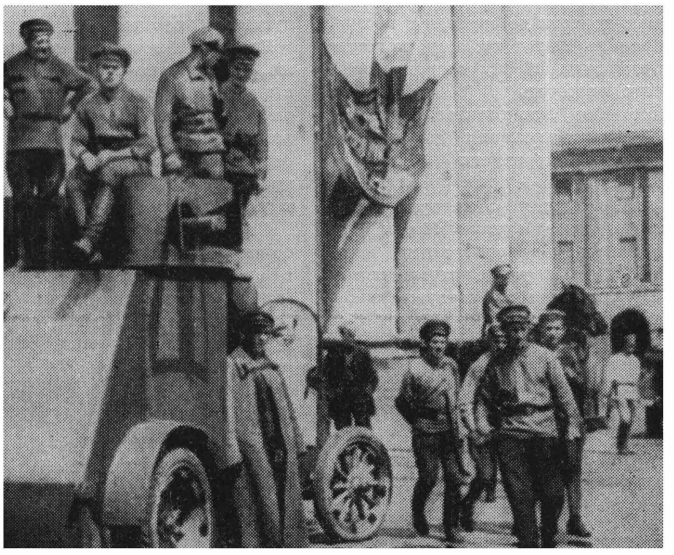
*Предстоит поездка в Швейцарию для свидания с родными. Короткая и опасная. Дзержинского не должны узнать враги. И не узнают!*



*Феликс Эдмундович в группе с рядовыми чекистами. Справа — Эльза Грундман, бесстрашная разведчица*



*В день мятежа левых эсеров. Их фракция на Пятом Всероссийском съезде Советов задержана в здании Большого театра, где проходили заседания съезда*



## НА ОБСУЖДЕНИИ ФИЛЬМА

### А. КОЛОШИН:

**От души поздравляю группу с блестящим успехом и отличной картиной. Хочу сказать спасибо за то волнение, которое мне пришлось испытать в зрительном зале и, наверное, предстоит многим испытать при первой встрече с этим фильмом.**

**Эта отличная картина начисто снимает спор о том, нужен ли сценарий в документальном кино.**

**В фильме полностью сохранена сценарная основа и умножена блестящим мастерством режиссера, что включает в себя непременно всю звуковую палитру.**

**Здесь и музыка В. Гевиксмана, и шумовое оформление, и монтажное мастерство — все это совершенно блистательно, все это создает эмоциональную напряженность, которая не может оставить равнодушными людей, даже столь испытанных разными фильмами, как мы, профессионалы-документалисты.**

**С чем я не согласен в фильме? Возможно, переигран эпизод с убийством Мирбаха. Думаю, что не нужен в конце фильма памятник Дзержинскому, так как сама по себе фигура живого «пролетарского якобинца», показанная несколько раз на Красной площади,— достаточно хороший, убедительный конец.**

**И что мне категорически не нравится — это хорал ангельских голосов, что никак не вяжется с сильной исторической личностью «железного Феликса». Если это убрать, то картина станет целостней, выполненной в одном ключе.**

Ежи ШПЕРКОВИЧ

# Волнующая правда

Речь пойдет о фильме «Подвиг», великолепном документе эпохи первых лет революции. Это должен был быть документальный фильм из истории ЧК,— говорит режиссер Леонид Махнач.

Если о ЧК — то о Дзержинском, а если о Дзержинском, то ведь значит о том, как он охранял первые шаги молодой Советской республики.

Так кристаллизовался замысел, развивался сюжет фильма. В результате получился новый волнующий портрет революции. Портрет-набросок, без теней, и все же — может быть, именно поэтому — такой убедительный.

Вот площадь Зимнего дворца в Петрограде, залитая густой массой людей. Поражает прежде всего качество кадра — будто бы он снят совсем недавно. Подлинная дата съемок — 26 октября 1917 года. «Взгляните,— говорит комментатор,— еще не разобраны поленницы дров, за которыми вчера ночью укрывались юнкера». Кадр этот уникальный, нигде ранее не использованный. Это журналистская находка создателей фильма. Он показывает первый день новой эпохи, но обращает внимание на его будничность. Он как бы распахивает панораму и служит ее крупной деталью — как в хорошем альбоме живописи.

Перед этими проблемами оказались также и авторы фильма «Подвиг». Лично я считаю, что им удалось сказать немало нового и зрителю и коллегам-кинематографистам. Работа над фильмом продолжалась свыше двух лет. Помимо советских архивов авторы исследовали киноархивы Польши, Чехословакии и ГДР. В результате в фильме оказалось около 80 процентов неизвестных или малоизвестных материалов, в том числе имеются совершенно уникальные. Достаточно будет назвать хотя бы кадры, снятые в кулуарах заседания V съезда Советов, пленки, зафиксировавшие продотряды в действии, снимки Дзержинского, стоящего на трибуне на Красной площади во время похорон Ногина. Значит ли это, что заслуга авторов сводится только к успешным поискам в архивах?

Во-первых, было бы глубокой ошибкой не считать такой поиск заслугой или преуменьшать его значение. Во-вторых, фильм является полнокровным произведением киноискусства, способным к самостоятельному существованию в противоположность многим документальным вставкам и этюдам, посвященным тому же периоду, которые без труда и без особого ущерба можно достаточно произвольно переносить из одного фильма в другой. Этот

---

И. КОПАЛИН:

Картина получилась чрезвычайно глубокой по идее, содержанию и очень четкой по форме. Кстати о форме... Видимо, каждая тема требует своей формы. Меня радует, что здесь нет никакого формального «новаторства». Авторы не увлеклись монтажными, звуковыми приемами или какими-либо другими внешними изысканиями. Но в каждом кадре я чувствую голос взволнованного художника, и это мне по душе.

Здесь хочется подчеркнуть, что наше искусство — искусство документального кинематографа,— видимо, должно учитывать, что нужно обращаться не только к разуму, но и к чувству, к сердцу зрителя — это верный путь донести до широких масс свой замысел, идею фильма, обогатить зрителя новым интересным киноматериалом.

«Подвиг» — именно такая картина, она эмоциональна и потому действенна.

Если же говорить о недостатках фильма, то мне не понравилось прочтение дневников Дзержинского актером А. Консовским.

Мы знаем Дзержинского как рыцаря революции, бесстрашного бойца, готового в любой момент пожертвовать своей жизнью во имя интересов народа, но в то же время это человек горячего сердца и доброй души.

А. Консовский, как мне кажется, не сумел донести до зрителя в полной мере тот лиризм и теплоту, которые были присущи образу этого замечательного человека.

Кроме того, мне хотелось бы более подробного объяснения документов, касающихся переписки Ленина и Дзержинского.

Удивляет богатство материала, использованного в картине. Я сам много работаю над историческими темами, но здесь я увидел много новых летописных кадров, которые очень обогащают картину.

Хочется сказать спасибо авторам за хороший фильм.

И. ВЕНЖЕР:

Картина «Подвиг» произвела на меня впечатление не только своими бесспорными художественными качествами. Я почувствовала абсолютную монолитность всей творческой группы и главным образом единомыслие и полное взаимопонимание режиссера и сценаристов. Это авторский фильм, созданный в лучших традициях документального киноискусства.

Его надо широко показывать зрителю, в кинотеатрах, по телевидению, в клубах, на площадях. Этот фильм очень нужен и нам, старикам,—чтобы вспомнить пройденный путь, и в особенности молодежи — чтобы лучше представить себе ту далекую эпоху первых послеоктябрьских лет.

Что касается претензий к фильму, то они направлены главным образом в адрес А. Консовского. Хотелось, чтобы в его прочтении дневников Дзержинского ощущался процесс раздумий автора, сиюминутность его записей.

*«...Я обязан смотреть открытыми глазами на все грозящие нам смертельные опасности и быть беспощадным...»*

*«Поручите Дзержинскому — он сделает»,— говорил Ленин*

*Он был непримирим к врагам революции. Но в самый разгар яростной борьбы всеми силами души ненавидел бессмысленную жестокость, беззаконие и произвол*

*«Работа и борьба адская. Но сердце мое осталось живым. Я остался таким же, каким и был, хотя для многих нет имени страшнее моего»*

фильм отличается компактностью мысли, идеи и драматургии, которые в сумме производят впечатление извлеченной из глубины веков мозаики. Из обрывков собранных наблюдений, документов и цитат вырисовываются облик, краски, настроения тех дней.

С самого первого кадра фильм «Подвиг» последовательно излагает следующую мысль: «Террор не был избран революцией, он был ей навязан». Красный террор был ответом на террор и заговоры белогвардейцев. Вначале революция была детски великодушна по отношению к своим противникам, напоминают авторы фильма. Участников банкового бойкота молодой республики ревтрибунал карает... всенародным презрением и выпускает их из тюрьмы под честное слово.

Авторы поставили перед собой задачу правдиво рассказать о первых годах деятельности ЧК, той ее деятельности, которая формировалась под влиянием признания высоких целей защиты революции.

Много внимания посвящают авторы фильма личной доброте и душевной чистоте Феликса Дзержинского, этого «пролетарского якобинца», как его называл Ленин. Из старых документов ЧК извлечен приговор ревтрибунала, осуждавший на смертную казнь за фальшивый донос. Показаны в фильме «заповеди чекиста», кодекс поведения, установленный Дзержинским, который вменяет чекисту в обязанность относиться к арестованным внимательнее, чем к своим близким.

Авторы документально подтвердили в фильме благородный подход революции к тем задачам, которые взял на себя Феликс Эдмундович и выполнение которых сообразно названию фильма считается героизмом.

В чем секрет успеха фильма? Прежде всего я назвал бы страстное отношение, заинтересованность авторов, их поиск правды о вещах, долгое время замалчиваемых, хотя они целиком принадлежат традиции Советского государства и всего прогрессивного движения. Не лишено значения и то, что фильм «Подвиг» объективен. Он не говорит больше, чем показывает. Из достоинств его следует также отметить огромное разнообразие материала, всегда удачного, если речь идет об отражении сути панорамных событий, длительных процессов, текущих явлений. Наряду с оригинальными кинолентами в фильм включены и снимки, и следственные дела, и цитаты из писем Дзержинского, и вставки из рисованных фильмов тех лет. В начале этих заметок уже упоминалось об умелом оперировании планами, о приеме контрастирования панорамы и детали, эпохи и одного утра.

*Перевела с польского З. ШАТАЛОВА*

---

### Р. КАРМЕН:

Я искренне взволнован тем, что увидел. На меня нахлынуло много чувств и мыслей о нашей профессии, нашем искусстве, о том, что можно сделать, имея неравнодушное сердце, чистые мысли, талант и мастерство. В этой увлекательной кинематографической повести строго документальный материал приобрел ту художественную ценность, которая в игровом кинематографе удается далеко не всегда и не всем. Я имею в виду великолепно драматургически решенный на фотографиях эпизод с Дьюксом, эсеровское восстание, убийство Мирбаха и многие другие.

Мне казалось, что мы так перетрясли нашу фильмотеку и кинолетопись, что там невозможно найти ничего нового. Но вот я увидел столько не опубликованных ранее или малоизвестных изумительных кадров, что просто поражен.

Картина «Подвиг» отличается высоким режиссерским мастерством, глубоким сценарным замыслом и точной его драматургической разработкой. Я увидел на экране чрезвычайно умелый, талантливый сплав кинокадров, фотографий, рукописей, документов, исторических фонов. Такие эпизоды, как «нэп», «детская беспризорность», «разруха», «голод», сделаны на высшем уровне мастерства.

К находкам авторов можно отнести великолепные лирические куски. Например, небольшой эпизод встречи Дзержинского с семьей в Швейцарии. Ненавязчиво и скупо сообщается о том, что свидание это произошло по настоянию Ленина. Это упоминание где-то характеризует и самого Ильича, его человеколюбие, благородство, душевность.

Владимир Ильич Ленин в фильме «Подвиг» предстает фигурой активной, ведущей. Его образ, его революционная мысль даны ярко, доходчиво.

Авторы создали светлый, волнующий образ Ф. Э. Дзержинского, с большой любовью и умением рассказали о его соратниках, о целой плеяде рыцарей революции.

Это фильм большого творческого и эмоционального накала. Уверен, что он получит широкий резонанс у нашего и зарубежного зрителя.

### В. ЛИСАКОВИЧ:

С большим удовольствием смотрел я фильм «Подвиг». Думается, что это большой успех всего коллектива, особенно режиссера Леонида Махнача.

Когда создавался фильм, моя монтажная находилась рядом, и я с интересом наблюдал почти за всем рабочим процессом. То, что проделал коллектив, работавший над фильмом, можно назвать трудовым подвигом. Это прежде всего грандиозная, я бы сказал, космическая изыскательская работа. Буквально по крупицам собирался тот мизерный материал, что остался от старой хроники, скупо запечатлевшей Дзержинского.

Все, кто видел фильм, были приятно удивлены большому количеству новых кино- и фотодокументов.

Я также считаю большой удачей музыкальное оформление фильма. Это тот идеальный случай, когда на настроение работают сразу несколько компонентов и не врозь, а взаимопроникающе. Я имею в виду режиссуру фильма, его драматургию, музыку.

Фильм обязательно найдет своего зрителя и будет смотреться с большим интересом.

*За хлебом!..*

*В дни голода*

*Десятки героев—чекисты, бойцы продотрядов —отдали свою жизнь, чтобы эти дети остались жить!*

*Чекисты... Они вели свое сражение, пока молодая Красная Армия отбивала натиск противника на фронтах*

*Чекисты, погибшие в стычке с бандитами под Костромой*

*Приказ по ВЧК: остановить мешочников, все силы борьбе со спекуляцией*

*Двадцатые годы. Тяжелое наследие долгих лет войны и разрухи*

*Беспризорные дети, подобранные на улицах чекистами*

---

### А. МЕДВЕДКИН:

Я считаю, что картина «Подвиг» — большой творческий успех коллектива, ее создавшего. Она еще и еще раз подтверждает, что документальное кино становится искусством, когда оно строится на эмоциях.

И если говорить по большому счету, этот фильм можно рассматривать как новый шаг в работе над историко-революционными фильмами не только в документальном, но и в художественном кинематографе. Это фильм не только о Дзержинском, это фильм о революции.

Мы видим ход нашей революции на всех ее этапах, в самых главных, причем собранных экономно, талантливо и мудро. Очень точно найдены такие узлы ряда исторических моментов, что я вижу первые дни революции, вижу и ярославский мятеж и мятеж эсеров, борьбу с голодом, вижу нэп. И все это работает на создание образа Дзержинского.

Здесь очень талантливо найден тот самый градус, тот самый один-единственный правильный профиль, которым повернут материал к зрителю.

Я глубоко убежден, что успех этого фильма начинается со сценария. Четко композиционно и драматургически выстроенный сценарий заранее предопределил картине ее идейное и творческое звучание.

Мне нравится режиссерская работа Л. Махнача. По-моему, это какая-то новая, более высокая ступень в его творчестве.

И мне не хочется, чтобы подрезали какие-то моменты в картине, чтобы что-то сокращали. Если даже и есть какая-то шероховатость в кадре, то не надо редактировать этот фильм, не надо стирать творческую индивидуальность его авторов.

### Р. ГРИГОРЬЕВ:

Картина волнует. И прежде всего оттого, что авторы раскрывают свое личное отношение к герою и не пытаются рассказать о нем все. Авторы взяли основную сторону жизни и борьбы Феликса Дзержинского — на посту председателя ВЧК и через его судьбу, судьбу одного из тех, кто делал революцию, поведали нам и о самой революции. И в связи с этим все, что говорится в фильме о Дзержинском, о его жизни, о любви к детям, говорится очень по-человечески, тепло и просто—все это переплетается с судьбами революции.

Безусловно, картина талантливая, она долго будет служить нашему народу и особенно молодежи, будет напоминать о том, что мы не просто живем и трудимся, но и продолжаем дело революции.

У меня есть и некоторые замечания по фильму. Я, например, считаю, что вставка — военные действия на фронте — не нужна. Она дана лишь как информационная справка, и если бы ее не было, стиль картины был бы выдержан строже.

Кроме того, на мой взгляд, кадры с мраморным Дзержинским в конце картины выпадают из общего строя ее, так как весь фильм всем своим документальным материалом, блестяще оживленными деталями воспринимается, как памятник герою революции. Мрамор же здесь совсем ни к чему.

Мне очень понравилась музыка. Композитор В. Гевикман блестяще раскрыл черты своего дарования в работе над политической темой.

В целом картина прекрасная.

### А. НУГМАНОВ:

Часто задумываешься над тем, почему режиссеры, авторы сценариев обращаются к прошлому. Ведь минуло уже полстолетия с тех незабываемых дней, которые потрясли мир. Сегодняшняя жизнь изо дня в день переполнена событиями, открытиями, не менее интересными. Так нужно ли снова и снова рассказывать о старом? Да, нужно. Это лишний раз доказал фильм режиссера Л. Махнача, сценаристов С. Зенина и А. Новогрудского «Подвиг».

Фильм динамичный, увлекательный, решенный в форме занимательного романа, хотя новых режиссерских открытий я не заметил.

А. ВИКТОРОВ

# Обыкновенный волшебник

В жизни всякого мага и чародея есть момент, когда магические чары оказываются бессильными. И тогда таинственный волшебник предстает перед нами простым человеком. Момент этот — смерть. Но иллюзионист Эмиль Кио сумел обойти в своем искусстве и это, казалось, непреодолимое препятствие. Кио и после своей смерти остался жить в искусстве своих сыновей, продолжающих дело своего отца.

Короткий фильм «Двадцать минут в мире иллюзий» * рассказывает о преемственности в мире современных волшебников. Фильм не разоблачает их тайны (неведение зрителя — одно из условий успеха жанра), но раскрывает историю этого редкого искусства, затрагивая период до династии Кио. Такая протяженность во времени нужна авторам, чтобы разъяснить смысл искусства иллюзии сегодняшнего дня.

Иллюзия всегда поражает. В старом цирке, а еще раньше — в простом балагане — эффект «чуда» достигался любыми средствами, вне зависимости от соображений вкуса, художественности, меры. Магические знаки, одежды жреца, вздымающееся пламя, мистическая жуткая обстановка — все эти атрибуты (экран широко воспроизводит их в фотографиях) помогали создавать образ, в чем-то подавляющий зрителя своей мистичностью, недоступностью в понимании демонстрируемых чар. На арене лилась кровь, отрубались головы, проглатывались шпаги. А в целом все это было убого.

Новаторство Кио, говорят авторы фильма, заключалось отнюдь не в размахе чудес, которые он демонстрировал с арены, а в характере этой демонстрации. Экран показывает, как Эмиль Кио подготавливает представление. И яркая оригинальная реклама и торжественный антураж выхода артиста накаляли обстановку в зале цирка до предела. Но вот появлялся сам Кио... Зрители видели в нем прежде всего не мага, а актера. И это не разочаровывало. Зритель восхищался не только чудесами, которые преподносил ему талантливый артист, но и его игрой. Кио понимал, что в наш необыкновенный век нельзя считать настоящими чудесами исчезновения и возникновения партнера, превращения одного предмета в другой. Но можно найти для этих всегда интересных действий достойную форму и игру, истолковывающую эти действия в новом свете. Он прежде всего отказался от жреческого костюма. Современная одежда помогла ему выработать особую манеру подачи иллюзионных трюков — простую и ироничную. «Посмотрите! — как бы насмешливо говорил он.— Это, конечно, пустяки, но вы это ни за что не разгадаете...» Такое умышленное преуменьшение задачи действовало на зрителя возбуждающе. После этого пышность и размах аттракционов Кио казались вполне оправданными.

Кио вносит в свою игру и спортивный элемент. Всегда вставал вопрос: кто победит — зритель или

«Двадцать минут в мире иллюзий». Игорь Кио и Олег Попов

* Авторы сценария Л. Лось, А. Козлов. Автор текста М. Арлазоров. Режиссер А. Шафран. Оператор А. Ибрагимов. Редактор В. Пик. «Центрнаучфильм», 1966.

Кио? Весь зал стремился отгадать секреты иллюзиониста, но побеждал всегда артист. Его номера были безукоризненны по технике исполнения. Утвердив свой стиль, свою манеру, Кио осторожно возобновил в репертуаре и старинные трюки с протыканием и распиливанием человека. Но «ужасные и кровавые» трюки подавались Кио с юмором и легкостью.

Авторы фильма вводят в действие двух зрителей цирка — Тарапуньку и Штепселя, горячо обсуждающих иллюзионные номера сначала в рядах партера, а потом и на манеже. Восхищение и веселье вызывает трюк с Олегом Поповым и его партнером, превращенными иллюзионистом в кукол.

Многообразие и увлекательность иллюзионного жанра цирка умело переданы режиссером А. Шафраном в разноплановости самого фильма, который передает и атмосферу искусства и стиль аттракциона.

Фильм «Двадцать минут в мире иллюзий» был задуман и начал сниматься еще при жизни Кио-старшего.

Неожиданная смерть артиста спутала все планы. Но авторы фильма, несмотря на почти полное отсутствие документального киноматериала о Кио, сумели создать живой образ известнейшего иллюзиониста — дух номеров Кио, показанных в фильме, отражает черты его личности, его артистической натуры.

## ВСЕСОЮЗНОЕ СОВЕЩАНИЕ ПО ДЕТСКОМУ КИНО

В Комитете по кинематографии при Совете Министров СССР состоялось всесоюзное совещание, обсудившее состояние детского кино. Неблагополучие в кинематографе для детей стало исходной точкой разговора. В самом деле, перечисляя ленты, созданные в течение последних нескольких лет, мы едва наберем две-три картины, действительно удачные, действительно отвечающие своим задачам.

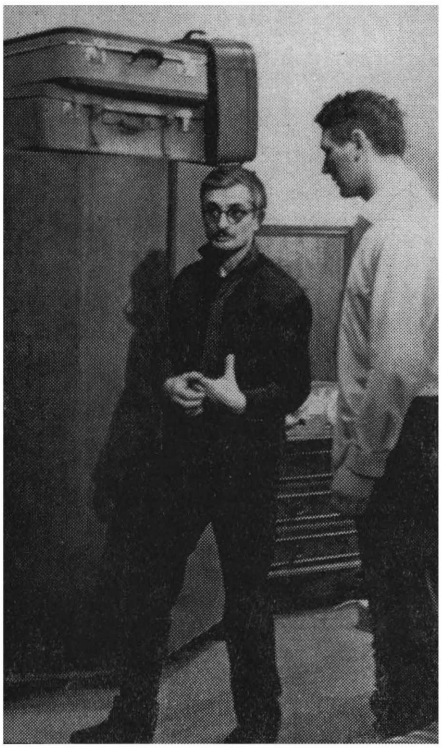
Кроме того, что из года в год неукоснительно падает количество выходящих на экран детских фильмов (несмотря на наличие специальной студии — имени М. Горького — и специального объединения «Юность» на «Мосфильме»); те, что выпускаются, затрагивают весьма ограниченный круг проблем и интересов зрителей. Мы мало заботимся о многообразии жанров, забывая о том, что детское кино — не обязательно нравоучительная история или построенный на приключении сюжет. Ведь это и фантастика, и спортивный фильм, и музыкальный, и комедийный. Сфера духовных запросов наших маленьких зрителей насыщенна и обширна в большей степени, чем иногда полагают, хотя это вовсе не основание для того, чтобы растягивать беспредельно понятие детского фильма, включая сюда мировую классику в полном ее объеме. Здесь есть свои границы, которые не стоит нарушать, соединяя в одно целое кино для детей и кино для юношества. Специфика драматургии для детей, особенности стиля, интонации, приема — немаловажное обстоятельство, которое часто подчеркивалось выступавшими и в связи с которым было выдвинуто предложение о создании при Комитете Совета по детскому кино, где бы координировалось руководство всем детским кинематографом — и художественным, и документальным, и учебным.

Участники совещания единодушно отметили, что главной причиной, сдерживающей сейчас развитие детского фильма, стало отсутствие творческих кадров, специализирующихся именно в данной области. Причем речь идет в первую очередь о молодых режиссерах, которые посвятили бы себя этому благороднейшему делу. Пока что можно назвать всего лишь несколько таких имен — В. Бычков, А. Митта, Е. Шерстобитов — и на том закрыть счет. Но, пожалуй, еще сложнее вопрос о начинающих сценаристах, которых нужно увлечь, поддержать в их первых оригинальных опытах на этом пути, не ограничивая задачи экранизацией детской литературы, слишком увлекающей подчас сценарные отделы студий. Приток новых сил, воспитание молодых становится одной из самых важных проблем в сегодняшнем детском кинематографе.

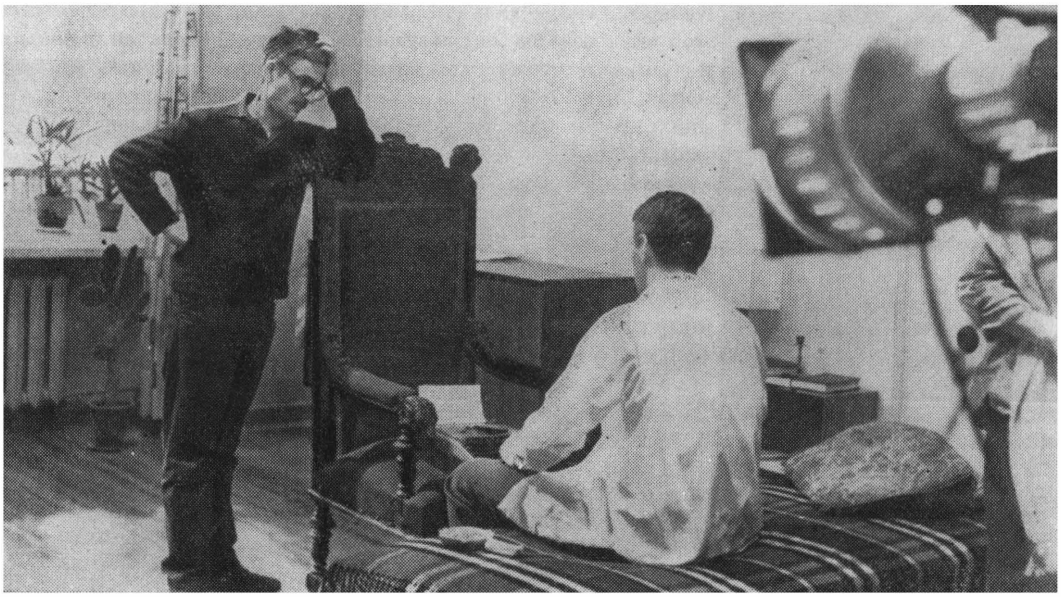
В работе всесоюзного совещания приняли участие заместитель председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР В. Баскаков, драматург М. Маклярский, писатель Ю. Яковлев, режиссеры Б. Долин, А. Птушко, И. Фрез, Н. Лебедев, главный редактор Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького А. Анфиногенов, директор объединения «Юность» киностудии «Мосфильм» Ю. Солдатенко и другие.

**«Июльский дождь».**
**На съемках фильма.**
**Режиссер М. Хуциев.**
**В главной роли —**
**актриса Евгения Уралова**

*Фото П. АРТЕМЬЕВОЙ*



**«Июльский дождь».**
**На репетициях и съемках**



# Центральная обязана быть ведущей

Однажды генеральный авиаконструктор Олег Константинович Антонов на страницах нашего журнала высказал такую мысль: «Я иду в кино, чтобы получить новую, свежую информацию, чтобы уйти из кино обогащенным чем-то, чем я не обладал ранее» («Искусство кино», 1964, № 1).

Рассматривая с этой точки зрения наш документальный кинематограф, с большим огорчением приходишь к выводу, что не так уж много настоящей информации получает зритель от огромного количества фильмов, выпускаемых двадцатью пятью студиями страны.

Многообразная жизнь советского народа не находит еще полноценного отражения в документальных кинолентах, о чем взволнованно и горячо говорили на ежегодной творческой конференции Центральной студии документальных фильмов.

Разностороннее исследование творческой и производственной жизни студии содержалось в докладе кинокритика Н. Кладо.

— Я вижу здесь очень много друзей,— сказал он,— хороших, добрых знакомых, вижу умные взгляды, знаю— многие талантливы, и думаю при этом, каким хорошим мог бы быть у нас документальный кинематограф на Центральной студии. Но стоит мне посмотреть на экран, и часто забываются эти умные взоры, эти искры таланта. И получается в итоге какое-то «общее выражение лица».

В чем же дело? Кто виноват в этом? Почему коллектив студии оторван от жизни, несмотря на частые командировки?

Первое, что мешает студии иметь «лица необщее выражение», — это стойкая инерция многих работников, воспитанная годами. Эту инерцию необходимо преодолеть, излечить творческих людей от настроений, свойственных пассивным исполнителям. Надо создать на студии условия для настоящего творчества.

С другой стороны, призывая бороться за качество, не надо забывать, что значительная часть этой борьбы должна вестись художниками с самими собой.

Если мы говорим о безликости, о беспринципности политической или художественной, то причина прежде всего в беспринципности самих творческих работников. Пора подумать о личной ответственности каждого художника за качество произведения. Думаю, что сегодня уже все сидящие в зале это прекрасно понимают.

Фильмы ЦСДФ делает безликими не только однообразие тематическое, но и однообразие изобразительное — манера операторской работы, которая все более и более нивелируется, манера музыкального оформления, которое еще большей частью «дует в свою дуду» совершенно самостоятельно от того, что происходит на экране, и манера дикторского исполнения: в один из дней я три с половиной часа из четырех смотрел картины, в которых говорил Л. Хмара. Это было самым трудным испытанием, хотя Хмара — диктор отличный, но все это опять же создавало впечатление «общего выражения лица».

Останавливаясь на высказывании О. К. Антонова об информации, без которой немыслимо настоящее произведение искусства, об информации не только событийной, но и эмоциональной, докладчик развивает эту мысль применительно к документальному кино.

— В документальном кино, — говорит он,— интересно было бы не только, скажем, знать, что такая-то доярка надаивает такие-то рекорды молока; хорошо было бы узнать, как она себя чувствует в это время, о чем она думает, какое получает удовлетворение от своего труда.

Иначе говоря, зрителю интересен человек в разных сферах проявления его жизни. Такой информации о человеке и ждет О. К. Антонов, и я с ним совершенно согласен.

Обычно оператор где-то снимает материал, а автор, увидев его впервые на экране, пишет текст.

Потому и неинтересна эта доярка, что думает не она, а думают за нее. Это все та же сила инерции, которая мешает видеть конкретность проявления правды в жизни, в мыслях каждого отдельного

человека. И именно своеобразием и личным обаянием так удивительно привлекательна Катюша из фильма В. Лисаковича и С. С. Смирнова.

...Мне думается, нужен решительный поворот внимания к тому, как показывать человека, что открывать в людях, что открывать в жизни. Это и есть конкретная информация. Это и есть публицистический кинематограф, который от конкретного ведет к обобщению.

До сих пор еще не изжито на студии стремление рассказать в фильме «обо всем», то есть существует еще тот самый стандарт, тот самый «вал», с помощью которого доказывается, что у нас все люди живут одинаково хорошо. А это неверно — ведь люди живут хорошо по-разному и по разным причинам.

Одинаковость восприятия жизни, отсутствие остроты зрения к подлинной информации характерны, к сожалению, для продукции Центральной студии.

— Может быть, это воспитывается во ВГИКе?— спрашивает Н. Кладо. — Однако многие вгиковцы, выезжая на периферийные студии, делают смелые, интересные вещи.

Большое внимание уделил докладчик «авторскому кинематографу». Это, пожалуй, главное, что волнует сегодня кинодокументалистов.

— Сейчас подлинно авторских картин на Центральной студии, которые свидетельствовали бы о своеобразном почерке, авторском взгляде, почти нет. До сих пор картины идут как бы от имени дирекции. Дело здесь не в том, чтобы вместо ровного баритона диктора был детский писк или старческий голос. Дело в том, чтобы за этим голосом диктора стоял автор со своим личным отношением к тому, что происходит на экране.

Документальный кинематограф на ЦСДФ все еще не стал звуковым кинематографом — в точном смысле слова. Перестройка от немого кино к звуковому здесь чрезвычайно затянулась. До сих пор изображение идет как бы отдельно от звука, без полифонического единства этих двух главных компонентов фильма. Такие авторские индивидуальности, как С. С. Смирнов, И. Андроников, С. Образцов, не определяют творческой продукции ЦСДФ, а ведь эти мастера и люди, им подобные, могли бы коренным образом изменить принцип показа жизни на экране.

С точки зрения Н. Кладо, документальный кинематограф начинается с окружающей жизни, которая должна идти от корреспондентской сети, от людей, работающих на предприятиях, в колхозах, там, где возникают волнующие темы, от общения с людьми, а не от рубрики в тематическом плане студии.

Большая часть доклада была посвящена анализу отдельных фильмов. Находя недостатки в картине «Великая Отечественная...» — такие, как отсутствие собственных раздумий о войне, как бедность деталями, некоторые длинноты и повторения,— докладчик положительно отозвался о фильме «Смерть комиссара» того же режиссера Р. Кармена, где ярко выражена авторская позиция художника.

Привлекли внимание докладчика и две картины Р. Григорьева и Б. Небылицкого «Москвичи в сорок первом» и «Товарищи по оружию». Эти картины интересны своей конкретной частью, там же, где делается попытка проиллюстрировать некоторые общие положения, интерес слабеет. Правда, таких общих мест мало. А вот, скажем, «Двадцатилетие великого подвига» почти совершенно лишено этой осязаемой конкретности информации.

В связи с появлением большого количества фильмов, созданных на летописном материале, все чаще и чаще возникают разговоры о многократном использовании разными режиссерами одних и тех же кадров.

— Нужен ли такой легкий доступ в фильмотеку?— спрашивает Н. Кладо. Он приводит пример с кадром скульптуры пионеров на фоне горящего города в разрушенном Сталинграде. — Я видел эту скульптуру за две недели в разных картинах семь раз. Я видел женщину, которая целует бойца зимой под Москвой, восемь раз, причем нужно сказать, что из восьми картин в трех действие происходит совсем не под Москвой. А наволочку, заменяющую белый флаг, я трижды видел в картинах Центральной студии. Просмотр этих картин наводит на размышление о творческой бедности Центральной студии, где «одна наволочка на всех».

И вот опять-таки, если посмотреть на эти картины глазами авиаконструктора О. К. Антонова, который ищет для себя открытия какой-то новой информации в документальном кино, то, наверное, менее эффектный кадр прозвучит сильнее, если он нов, открывает нечто невиданное, чем неоднократное повторение того же кадра, хотя и в совершенно разных сопоставлениях.

В связи с этим Н. Кладо предлагает ввести авторство операторов на снятый кадр и запретить использовать фильмотечный материал без разрешения оператора.

Останавливаясь на фильмах международной тематики «Наш сосед — Турция», «Вальс Свободы» и других, докладчик доказывает необходимость разделения производства хроники и документального кино. Создавая подобные картины, студия пытается убить двух зайцев: с одной стороны, показать страну, а с другой — визит высокого гостя в этой стране. В результате не получается полного представления о государстве, где идут съемки, а событийность визита теряет свою остроту, так как на экра-

ны фильм выходит уже после того, как газеты, радио и телевидение со всех сторон осветят это событие. Вопрос этот не новый, давно назревший, непонятно, какие силы, вопреки разумным требованиям жизни, задерживают его неизбежное решение.

Продолжая далее анализ фильмов, докладчик видит интересные находки в композиции картины «Клятва над колыбелью» (режиссер Т. Лаврова). Видит и досадные просчеты, сильно снижающие значение этого фильма: беглая перечислительность событий, злоупотребление стоп-кадром.

Подлинно творческими находками отличается памфлет А. Медведкина «Дружба со взломом». Недостатки картины начинаются там, где забывается ее тема и идут общие рассуждения. Однако своеобразие авторского почерка А. Медведкина таково, что вы всегда узнаете его картину. Это взволнованное размышление сатирика над тем, что происходит в мире.

Видное место в цикле репортажей занимают картины В. Трошкина «Месяц доброго солнца», «Сахалинские лесорубы», «Вулканологи», «Командоры». Это конкретный репортаж о человеке и событиях. Наиболее интересным из них, наиболее эмоционально смонтированным представляется фильм «Месяц доброго солнца».

В «Вулканологах» и «Командорах» есть попытки пристальнее вглядеться в человека, раскрыть трудности его жизни и работы. Картина «Сахалинские лесорубы» традиционнее и потому наименее удачная. В. Трошкину по плечу более глубокие задачи, он может преодолевать сопротивление более сложного жизненного материала.

Наиболее интересной из всех репортажных работ докладчик считает фильм А. Саранцева «Репортаж с таежных дорог». Здесь есть пристальное наблюдение людей, раскрыто своеобразие их труда.

Материал, легший в основу фильма В. Катаняна «Дебюты молодых», оказался недостаточным для самостоятельной картины. Было бы уместнее использовать его как сюжет в киножурнале.

Не удовлетворили докладчика два фильма В. Микоши—«Крылатый гигант» и «Республика солнца».

— Картины сняты хорошо,—говорит он, — но кто может предположить, что Микоша снимет плохо.

Видимо, неразумно используют на студии этого великолепного оператора, посылая его снимать бесспорно эффектные объекты и природу. Ему надо дать возможность поработать с трудным материалом, увидеть поэзию там, где может увидеть и показать ее только такой внимательный, чуткий художник, как В. Микоша.

Сигналом бедствия в репортаже Н. Кладо считает фильм «Мы встретились на Байкале» В. Мусатовой. Картина была бы интересна как рассказ о международной солидарности молодежи, о совещании посланцев разных стран, происходившем на Байкале. Получилась же картина о банкетах, концертах, походах и ухе, без проблем, без ясного понимания стоящих перед авторами задач.

Фильмы, подобные «Моему городу — моей судьбе» (Л. Дербышевой), «Мангышлаку — началу пути» (В. Лисаковича), «Людям, километрам, времени» (И. Венжер), «Они работают в Дубнах» (В. Софронова) и ряду других,— фильмы о нашей жизни, о людях промышленности, сельского хозяйства, глубоко исследующие современную жизнь,—должны составлять основную продукцию студии. Пока, к сожалению, таких фильмов в разделе кинопублицистики очень мало.

Среди удавшихся картин докладчик отметил «Мой город — моя судьба», хотя и она не лишена недостатков. Здесь интересно построен звукомонтаж, есть попытка найти глубину характеров, причины поведения людей, проанализировать жизнь как будто бы ничем не примечательного человека.

В картине «Мангышлак — начало пути» интересны размышления о жизни самих участников событий. Но в ней есть и ошибки, свойственные большинству картин такого плана. Авторы пытаются показать все: и как люди начали работать, и как продолжают, и как трудятся и отдыхают. Равноценно показать все невозможно и не нужно, потому что нарушается концентрация внимания на основном.

Докладчик сравнивает «Мангышлак» с киргизской картиной «Там, за горами, горизонт», имеющей важное преимущество перед картиной В. Лисаковича: фильм И. Герштейна и Б. Галантера сосредоточивает внимание на одном — на проблеме взаимоотношений человека и коллектива. Поэтому-то и герой фильма запоминается надолго.

В картине «Мангышлак» есть не менее, а может быть, и более интересные люди, но они не выделены из общего рассказа о Мангышлаке. Кроме того, автор текста А. Гастев чрезвычайно многословен и торопится сам ответить на все вопросы и за героев и за зрителя.

«Метрами безвкусицы» назвал докладчик цветную картину В. Осьминина «Метры красоты» и отметил как положительное явление фильмы А. Колошина и Ю. Белянкина «Художник» — о творчестве С. Коненкова и «Сергей Есенин» П. Русанова, Б. Карпова, Ю. Прокушева.

— Думается, что почти все находки, которые есть сейчас в публицистическом кинематографе,—закончил свой доклад Н. Кладо,— стоят на стыке между кинематографом игровым и документальным. Сегодня художник игрового кино заимствует приемы документального кино, так же как документалист

для осуществления своих творческих задач пользуется приемами образности.

Докладчик призвал коллектив студии полнокровнее отражать нашу жизнь, те процессы, которые происходят в сердцах людей. Только проблемные фильмы способны сегодня завоевать зрителя, но для этого нужно многое пересмотреть в работе Центральной студии документальных фильмов, ибо на звание образцовой она уже давно, на его взгляд, потеряла моральное право.

●

Доклад вызвал горячие прения. В жизни коллектива Центральной студии документальных фильмов наступил такой момент, когда уже мало кого устраивает уровень выпускаемых фильмов. Об этом говорили на конференции все выступающие.

На протяжении многих лет редакция нашего журнала поднимала вопросы, связанные с составлением и выполнением тематических планов Центральной студии документальных фильмов. Десятки раз этот вопрос выносился на обсуждение конференций, пленумов, заседаний. Однако еще и сегодня, «если говорить о первопричине наших бед,—сказал режиссер Я. Бабушкин,— прежде всего нужно назвать тематический план».

Горячо и взволнованно призывал П. Русанов направить силы коллектива на создание фильмов, посвященных животрепещущим темам сегодняшней жизни страны.

— Во Втором творческом объединении,— говорил он, — снимается несколько фильмов о цирке, о Японии, Париже и т. д. А где основная наша тематика? Где фильмы о нашей молодежи? О морали нашего человека, фильмы о сельском хозяйстве? Где тот социальный заказ, о котором говорил В. Маяковский?

Одной из центральных проблем стала проблема авторского кинематографа. Лучшие фильмы во все времена существования документального кино всегда были авторскими, несли на себе печать своеобразия творческой личности.

Правда, в определенный период в силу сложившихся условий не все художники-кинодокументалисты были в состоянии отстоять себе право разговаривать со зрителем от первого лица. С экрана почти исчезло «я», и появилось безликое «мы».

Времена изменились, но сила инерции продолжает существовать, хотя давно уже все поняли, что документальное кино как искусство начинается только там, где есть творческая индивидуальность, где отчетливо выражена гражданская позиция автора.

Об авторской позиции художника-кинодокументалиста, о необходимости отчетливо выявлять свое отношение к материалу говорили Ю. Прокушев, П. Русанов, С. Дробашенко, Р. Выгодский, Вен. Горохов и другие.

А. Новогрудский остановился на той теоретической путанице, которая существует по поводу беспристрастного, «объективного» отражения жизни зарубежными кинодокументалистами.

— Никогда этого не было,— говорит он.— Был камуфляж под «жизненный поток». На деле же в наиболее значительных произведениях подобного рода всегда совершенно четко и определенно выражена тенденция автора.

Проблемам современного киноязыка посвятил свое выступление кинокритик С. Дробашенко:

— Прием синхронной съемки удачен только тогда, когда связан с определенной художественной задачей. А если мы просто видим на экране говорящего человека — это еще не значит, что мы лучше его узнаем. В ряде картин синхронно записанные люди так же неинтересны, как и те, за которых говорит диктор.

Документальный фильм ищет сейчас новые формы организации материала. Это, естественно, трудно, так как на протяжении многих лет основным жанром считался так называемый «очерк» — для короткометражного фильма или «эпическое полотно» — для полнометражного.

Жизнь развивается по законам диалектики. И если мы не хотим впадать в прагматизм, если хотим глубоко разобраться в явлениях жизни, мы обязаны вскрывать природу и характер противоречий, показывать диалектику, становление характеров, диалектику человеческих отношений. Без этого не будет никакого движения художественной мысли в фильмах, посвященных любой теме.

Ю. Прокушев как бы продолжает эту мысль.

— Сейчас в документальном кино,— говорит он,— когда стали привычными синхронная запись звука и другие современные средства киноязыка, особенно остро встает вопрос о типизации характеров и отборе фактов. Меня не интересует, как авторы снимали «Катюшу» — скрытой, открытой, перекрытой или какой-либо другой камерой. Главное, что на экране есть образ, есть личность, которая как бы синтезирует в себе целое поколение, целую эпоху, причем без всяких громких фраз.

Проблеме показа человека в современном документальном кино, вопросам монтажа, значению детали в раскрытии образа человека или эпохи посвятил свое выступление кинокритик Н. Абрамов.

Р. Выгодский призывал коренным образом изменить отношение к дикторскому тексту.

— Вопрос о дикторе встает, как о пожарной команде, за 15—20 минут до того, как начинается озвучание. В результате он не в состоянии даже поду-

мать над текстом, осмыслить его, прочувствовать, заглянуть хотя бы в энциклопедию, чтобы хоть как-то ознакомиться с существом предмета.

По мнению Е. Козырева, ограничиться 10—15 профессиональными сценаристами — значит обеднить студию. Человек, обладающий литературными способностями, даже не являясь профессиональным сценаристом, может быть весьма полезен для документального кино.

Конференция показала, что на ЦСДФ заметно произошла переоценка ценностей. Еще два-три года назад основные причины многих своих неуспехов кинодокументалисты пытались объяснить только несовершенством киносъемочной аппаратуры и другими внешними причинами. Сейчас уже не все думают так.

Отнюдь не в технике видит первопричину творческой неактивности на ЦСДФ Я. Бабушкин.

— Я тоже за облегченную и совершенную аппаратуру, особенно звуковую,— говорит он. — Я знаю, как остро нуждаемся мы в новой технике, но вместе с этим я уверен, что пока эта новая техника придет к нам, и на сегодняшней аппаратуре можно делать хорошие фильмы. Все дело в творческом отношении к делу, в таланте кинопубликиста.

На конференции поднимались и организационные вопросы и вопросы производства, неотделимые, естественно, от творчества. Много говорилось о повышении уровня режиссерского и операторского мастерства, об ориентировке на короткометражный фильм, о создании общестудийной редколлегии.

Обсуждались и «вечные», нерешенные проблемы проката, неудовлетворительной или почти отсутствующей рекламы документальных фильмов.

И все же главными были вопросы творчества Коллектив студии отлично сознает, что право считаться Центральной студией документальных фильмов Советского Союза ему надо завоевать творческими открытиями, высоким профессиональным мастерством, отличными фильмами, в которых бы правдиво, глубоко и страстно отражалось кипение нашей жизни.

---

# В СОЮЗЕ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Состоялся первый пленум Всесоюзной комиссии документальной кинематографии правления Союза кинематографистов СССР.

С докладом «Документальное кино к 50-летию Советской власти и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина» выступил А. Сазонов.

Он напомнил о фильмах, создающихся к этим великим датам. Это и исторические фильмы, и прежде всего произведения о современности: «Страна Советская» (ЦСДФ, режиссер И. Копалин), «Советская Армия» (ЦСДФ, режиссер Б. Небылицкий), «СССР, 1966» (Рижская студия, режиссеры Г. Франк и У. Браун), «Судьбы человеческие» (ЦСДФ, режиссер С. Образцов), «Москва» (ЦСДФ, режиссер Р. Григорьев) и многие другие.

Тематика юбилейных фильмов самая широкая. К ним следует причислить и фильмы о советском искусстве, спорте, науке. Продолжается работа над Лениниана.

А. Сазонов подробно остановился на проблеме киноперіодики и ее взаимоотношениях с телевидением.

— Легче всего и неправильнее всего,— говорит он,— решить этот вопрос путем отказа от выпуска киножурналов и передачи этих функций телевидению. Каждая республика должна решать этот вопрос применительно к своим условиям.

В Прибалтике, например, киножурналы теперь не дублируют телевизионную информацию, они переходят на очерковый характер, дополняя телевизионный экран, как газету «Известия» дополняет ее приложение «Неделя».

В Узбекистане поступили иначе. Принято решение о закрытии киножурналов и на эти средства намечено выпустить семь-восемь киноочерков. В других республиках, возможно, найдется иное решение.

В заключение А. Сазонов предложил создать документальный кинофильм, который бы кинематографическими средствами раскрыл содержание понятия «коммунизм». Сделать картину, где в центре борьбы за коммунизм в международном масштабе будет образ В. И. Ленина,— это великая задача, которая должна сегодня найти своего художника.

Сообщение об организационных и творческих проблемах советского кино сделал Р. Григорьев.

В прениях выступили А. Лемберг, Э. Марьямов, А. Медведкин, С. Школьников, А. Новогрудский, Н. Кладо, В. Кагарлицкий, В. Лисакович, Ю. Герштейн, В. Трошкин, И. Копалин и другие.

# ...ЧТОБЫ ПЛЫТЬ В РЕВОЛЮЦИЮ ДАЛЬШЕ

*XXIII съезд КПСС еще раз напомнил о той роли, которую играли и играют в воспитании народа в коммунистическом духе и утверждении коммунистического мировоззрения революционные традиции.*

*Именно с историко-революционной темой связаны решающие победы советского кинематографа, принесшие ему любовь и уважение нашего народа, составившие его мировую славу.*

*Напомним хотя бы о победном шествии по экранам мира «Броненосца «Потемкина», «Матери», «Чапаева», «Депутата Балтики», «Мы из Кронштадта». Какими событиями в жизни целых поколений советских людей были премьеры этих фильмов, какой неизгладимый след оставили они в их сознании, душе! Десятки лет не сходят эти названия с афишных стендов. И когда вспоминается судьба этих и других кинокартин о революции — хотя бы трилогии о Максиме или лучших фильмов о В. И. Ленине, поставленных в прошлые годы,— то с особой горечью приходится признать, что в последнее время появление на экране историко-революционных картин не только не становилось для зрителей праздником, а вызывало, порой, чувство досады.*

*Так почему же в шестидесятые годы ни один из фильмов о революции не имел всенародного успеха? Почему ни один из них не может сравниться по силе воздействия с «Броненосцем «Потемкиным», с «Чапаевым»? Почему ни один из героев этих фильмов не стал для современного зрителя памятен и дорог, как были дороги и близки Чапаев и Максим?*

*Эти и многие другие вопросы заботят, тревожат. Нам хотелось бы обсудить их с нашими читателями — профессионалами-кинематографистами и зрителями, чтобы помочь советскому кино достойно встретить знаменательные даты 50-летия Советской власти и 100-летия со дня рождения В. И. Ленина.*

Р. МЕССЕР

## Дорога открытий и путь штампа

Недавно в драматическом театре одного из крупных городов был объявлен конкурс на вакансию актера — исполнителя роли Ленина. Абсолютно всерьез, без тени сомнений в целесообразности такой затеи. Эта нелепость могла прозвучать бы юмористически, если бы не таился в ней симптом опасности, тревожной для искусства, а в данном случае особенно. Тут уж не до острот.

Лениниана — священная сфера для художника — в книге, на сцене, в скульптуре, в живописи, на экране. И, право, ее место в нашей жизни никак не измеряется все растущим числом романов, пьес и фильмов. Напротив, как свидетельствуют факты, количественный рост таких произведений несет все больше стандартов, банальностей и общих мест. Особенно ярко это проявляется в кинематографии — искусстве самом массовом, самом доходчивом.

Что является главным для создателей фильмов о Ленине? Только ли воспроизведение внешнего облика Ильича, только ли фиксация этапов его жизни и связанных с ними фактов истории? То, что три десятилетия назад нашли Погодин и Каплер, Щукин и Штраух, Юткевич и Ромм, было грандиозным открытием. Нужно было воссоздать внешний облик Ленина, его мимику, жесты, интонации. Донести размах его деяний. Нарисовать Ленина духовным современником тех, кому его впервые показали.

Было бы неблагодарностью умалять подвиг, который совершили в 30-е годы Щукин и Штраух. В сознании миллионов зрителей уже внешний облик Ленина запечатлелся именно таким, каким его впервые показали эти поразительные актеры. Но значит ли это, что однажды найденное должно оставаться стабильным, застывшим? Ведь даже тогда, в пору открытия образа Ленина на экране, не было идентичности в щукинском и штрау-

ховском рисунке. Хотя, конечно, было и общее: оба они отвергали как холодную, скульптурную «монументальность», так и «простецкую», нарочитую приземленность.

Но, повторяю, уже тогда эти два ставших теперь классическими решения были отличны, своеобразны. А вот сейчас, когда в связи с приближением важнейших юбилейных дат на экране возникает много ленинских фильмов (а судя по планам киностудий, их будет еще больше), мы часто сталкиваемся с боязнью выйти за пределы уже достигнутого, с повторением пройденного. К о п и и з м — вот беда. Как оттиски с клише, становятся похожими друг на друга знакомые по экрану ленинские жесты, ленинская манера говорить и смеяться. Но копиизм проявляется не только в этом автоматическом повторении внешнего рисунка образа, а и в цитатности. Притом в двояком смысле. Во-первых, цитируются старые картины. В энный раз воспроизводятся давно известные фабульные ходы и ситуации. Во-вторых, цитатна и сама речь Ленина: он произносит преимущественно тексты из своих сочинений. Даже слушая любимую музыку (вспомним фильм «Аппассионата»), Ленин изъясняется только цитатами из своих печатных высказываний на темы культуры и ее взаимосвязей с классовой борьбой. И, конечно же, именно это вызывает ощущение рационалистичности, однотипности, скованности.

Есть еще одна печальная особенность многих ленинских фильмов. Жизнь Ленина в них обычно разделяется на две резко друг от друга отграниченные сферы: государственную и частную. И это нередко приводит к тому, что в одном фильме мы видим как бы двух Ленинов. В сценах «большого мира» Ленин резкий, бурный, насмешливый, пафосный, одним словом — «на трибуне». В сценах «малого мира» — добрый, участливый, интеллигентный. Были времена, когда считалось, что вводить «малый мир» в такую высокую тему, как ленинская, неуместно. Времена эти прошли, однако много ли мы можем в наши дни назвать произведений экрана (да и пьес, да и прозы!), где бы эти различные стороны ленинской жизни, ленинского характера были тесно связаны.

Отъединение большой политической жизни от частной продолжает еще оставаться неписаной нормой. Обычно Ленин на экране либо сидит за рабочим столом, либо стоит на трибуне — это из области жизни политической. А для «утепления» Ленину — уже в сфере частной — дается роль арбитра в чьих-то семейных делах: он мирит поссорившихся влюбленных, жену с мужем. Иногда такие сцены выглядят сентиментально-сюсюкающими, иногда просто фальшивыми и лишь в редких случаях выявляют ленинскую душевность естественно, ненатужно.

●

Было бы несправедливо утверждать, что в ленинских фильмах 1965—1966 годов нет попыток искать новое. Но, к сожалению, эти поиски нередко робки, непоследовательны. В фильме «На одной планете» (режиссер И. Ольшвангер) явно ощутимо стремление уйти от хроникальности к предельной концентрации событий — один день жизни Ленина, к проблемам, еще не бытовавшим ни на сцене, ни на экране: речь, в частности, идет о зарубежных связях пролетарской революции в 1918 году, о труднейших международных конфликтах времени. Но как элементарно, как поверхностно и рвано это осуществлено! Поражают опереточность поведения, марионеточность внешнего облика послов иностранных держав во время встречи их с Лениным. Чувствуешь, что Ленин (И. Смоктуновский) решает трудную задачу, заранее тревожится об исходе столкновения, а партнеры его по дипломатическому конфликту смехотворны.

И режиссер и исполнитель роли Ленина И. Смоктуновский были справедливо убеждены, что не в абсолютном портретном сходстве главная цель. В работе артиста привлекают сдержанность, свобода от ложной многозначительности. В Ленине Смоктуновского ощущаешь особую остроту восприятия мира, напряжение мысли. Но рядом с этими сильными сторонами трактовки роли дают себя знать какая-то заданность, нарочитость, актерское напряжение. Слишком очевидны усилия артиста оправдать свою внешнюю непохожесть на Ленина.

Авторы «На одной планете» пытаются в один день из жизни Ленина включить и тех, с кем он шагал в те неимоверно трудные дни. Но Дзержинский, Подвойский и другие выглядят в сценарии лишь беглой иллюстрацией давно примелькавшегося образца. А подобная нивелировка не могла не привести к слабости и актерского решения этих образов. Лишь одна Э. Попова достойно решает свою задачу. Ее Крупская — единомышленник Владимира Ильича, понимающий его с полувзгля-

да. Сцены Э. Поповой с И. Смоктуновским свободны от иконописи и сентиментальности. Больше же в фильме у Ленина не оказалось достойных соратников. И получается, что только он — единственный — видит тяжесть обстановки, только он один ищет и находит пути ее преодоления. Не ясно ли, что такое соотношение — на уровне вчерашнего дня. И не это ли лишает фильм драматического накала? Столько, казалось бы, волнующих, остродраматических событий, а смотришь спокойно. Да, во имя правды истории и правды искусства Ленину на экране необходимы спутники по плечу, чтобы он был первым среди равных.

В ряде моментов созданной на том же «Ленфильме» режиссером Л. Квинихидзе картины «Первый посетитель» по сценарию Д. Гранина чувствуется стремление вырваться из плена не единожды повторенной схемы. Это ощущаешь прежде всего в стилистике фильма, в романтической трактовке историко-революционной темы, в аллегоричности и символике, вырастающих из быта революции.

Свидетельством стремления к новому служит и желание авторов ввести исторических героев — соратников Ильича, ранее не фигурировавших в пьесах и фильмах о Ленине. Такова фигура А. М. Коллонтай — не эпизодическая, а весьма существенная в «Первом посетителе». Но рядом со всем этим очевидны и досадны «дубляжи», топтание по наезженной дороге. Захват Государственного банка большевиками мы видели в «Выборгской стороне»— ныне, через тридцать лет, нам предлагают сходную ситуацию в сцене в бывшем министерстве призрения. Но только здесь все происходит в каком-то усеченном, обедненном виде, хотя эффектных эпизодов хватает с избытком. Видел зритель в те же 30-е годы, как солдат Шадрин из погодинского «Человека с ружьем» после встречи с Лениным вновь брался за винтовку. В «Первом посетителе» солдат Шубин приходит к необходимости взять винтовку и воевать за новую власть абсолютно тем же путем: после беседы с Лениным. И произносит почти дословно тот же текст. Узнавание давно известного мельчит фильм, придает ему черты вторичности. Ведь еще три десятилетия назад наше киноискусство (да и литература и театр) сумело показать, как Ленин поразил не только малограмотного солдата Шадрина, но и всемирно известного инженера Забелина. Есть ли идейная, историческая и художественная целесообразность в том, чтобы в наши дни делать центром ленинского фильма еще одну демонстрацию того, как Ленин удивил солдата Шубина? Конечно, Ленин широко общался с представителями народных масс, обаяние его было неотразимо. Это общеизвестно. Но исчерпывается ли этим народность Ленина? И не назрела ли необходимость неизмеримо разностороннее раскрыть не только полет ленинской мысли, но и причины того грандиозного впечатления, какое она производила на крупные умы своего да и последующих времен?

Я не хочу подробно говорить об исполнении И. Смоктуновским роли Ленина. Сама роль оказалась слишком эпизодичной да и Смоктуновский повторил здесь наиболее слабые стороны своей работы над образом Ленина в фильме «На одной планете». В «Первом посетителе» он утратил ту внутреннюю сосредоточенность, определенность психологического рисунка, которые привлекали в его первом подступе к труднейшей роли. Слишком, видимо, поспешно сыграл он Ленина подряд в двух фильмах. Во второй раз артист, как бы использовав собственный «штамп непохожести», выглядит нарочитым, искусственным. И ленинские сцены в фильме «Первый посетитель» оказались беглыми, вставными прежде всего в силу этой актерской автокопии, слабого оттиска первого экземпляра торопливой и не слишком художественно доказательной работы.

●

Тревожен контраст между живучестью поточного метода производства средних сценариев для средней режиссуры и исканиями истинно современных впечатляющих путей к воссозданию личности Ленина. При этом современным не всегда оказывается новое по художественным приемам. Свежесть восприятия может быть достигнута и на путях прямого следования классическим традициям. Таким в Киноленинниане оказался фильм Марка Донского «Сердце матери» (сценарий З. Воскресенской и И. Донской). Это первая часть дилогии (вторая — «Верность» — еще в работе). Да, этот фильм стилистически традиционен, но он не традиционалистский. Его изобразительная культура корнями своими уходит в искусство русской революционно-демократической интеллигенции XIX века— поэзию Некрасова, живопись Репина и Маковского. Режиссерская манера, стиль ак-

терской игры восходят к горьковской традиции, преданность которой Марк Донской подтвердил долгими годами своего кинематографического творчества. Но в «Сердце матери» он не цитирует ни самого себя, ни передвижников, ни Горького. Лишь одна «цитата» освещает этот фильм, являясь эпиграфом к нему. Это слова Горького: «Восславим женщину — Мать! Люди, мы все дети матерей. Без матерей нет ни поэта, ни героя». Что же сообщает «Сердцу матери» современное звучание?

О школьных и студенческих годах Владимира Ульянова существуют и книги, и пьесы, и кинокартины. В них немало интересных решений. Но почти всегда камнем преткновения оказывалась недостаточная художественная достоверность процесса формирования личности героя. Либо это был уже будущий гениальный Ленин, либо герой был слишком зауряден, заземлен, уныло педалировалась мысль об его «обыкновенности». Инерция этого сказалась в созданной «Ленфильмом» картине «Первая Бастилия» (сценарий Ю. Яковлева, режиссер М. Ершов). Проявилось это прежде всего в однотонности интересов Володи Ульянова. А ведь в семнадцать лет все для него было п е р в ы м: не только первые уроки революционного опыта, не только первые большие мысли, но и многие впечатления бытия. Если уж возможны здесь какие-либо предвосхищения позднейшего зрелого Ленина, то не столько в сосредоточенности его мыслей исключительно на родине и революции, сколько на разносторонности жизненных связей: любви к спорту, к живописи и музыке, так культивировавшейся в семье. Первые социально-политические мысли юного Ульянова были выстраданы. Всестороннее понимание социальных расслоений той эпохи пришло к нему значительно позднее. В фильме же характер и убеждения героя уже сложились, их становление не исследуется, образ весь на поверхности.

На первый взгляд может показаться, что создатели «Сердца матери» лишь варьируют материал, только что увиденный нами в «Первой Бастилии». Но было бы крайне поверхностным уподоблять друг другу эти два произведения. «Сердце матери» принадлежит как раз к числу тех немногочисленных фильмов, где нет никаких намеков на будущее историческое призвание Ленина. Перед нами только Володя Ульянов. Но именно на этом пути авторами фильма найдены черты значительной личности, которую мы узнаем по первым ее проявлениям. Видим, как она складывалась, какие впечатления бытия и что за л ю д и ее формировали. И именно поэтому фильм эмоционально достоверен. Он вызывает не сентиментальные вздохи, а подлинное волнение, будит глубокие чувства. Фильм интересен тем, что в нем встает не только один В. Ульянов, а ленинское человеческое окружение. И окружение это самое ближайшее: родные, семья, мать. Дело не только в психологически достоверном, проникновенном исполнении Е. Фадеевой роли Марии Александровны Ульяновой. Суть в самой авторской и режиссерской мысли о глубинных истоках ленинского демократизма, интеллигентности, верности обретенным идеям, избранному пути. Не только теоретические воззрения, но прежде всего прямые жизненные воздействия, и с т о р и я в о с п и т а н и я будущего великого характера стали внутренним содержанием этого произведения. Образ матери несет здесь идею подвига, приобретает философское значение. А молодой актер Родион Нахапетов обрел естественность интонации, мягкость рисунка, раздумчивость. Его Володя еще не окреп, он в исканиях, он ищет верного пути, он весь в будущем. Мы погружаемся в чистую атмосферу семьи Ульяновых, дышим воздухом предельной честности и моральной взыскательности, нежной привязанности друг к другу, стойкости в трагических испытаниях.

Фильм не безукоризнен. Есть и в нем иллюстративность — возьмем сцену студенческой сходки, выступление Ульянова защитником в суде над крестьянами. Здесь снова знакомое, банальное — как будто смотришь второй вариант «Первой Бастилии».

Но в центральных своих звеньях фильм «Сердце матери», не претендуя на «новаторство», оказался свежим, современным. Только серьезный, крупный замысел в Лениниане может в наши дни привести к художественным открытиям, независимо от того, на путях традиционных или антитрадиционных он осуществляется. Точность, ясность идеи — вот что является определяющим.

●

В Киноленинниане ценен каждый поиск не только в глубь образа Владимира Ильича, но и его окружения, наконец, обстановки, в которой протекали события. Первые признаки такого нового поиска ощутились в «Синей

тетради» Л. Кулиджанова по повести Э. Казакевича. В печати фильм вызвал оживленный разговор, но ничего не было сказано о его поэтике. А между тем именно в ней — черты новизны, своеобразия. Они в теме затишья перед бурей, в сплаве интеллектуальности и лиризма, в эмоциональной достоверности атмосферы политического спора на лесной поляне, в котором видятся отсветы старых, дореволюционных партийных дискуссий. Это была за последние годы одна из немногих разведок нового языка, спор с привычной однотипностью в изобразительном решении фильма о Ленине.

Программа поисков такого принципиально нового языка наиболее развернуто предстала в фильме С. Юткевича и Е. Габриловича «Ленин в Польше».

И авторы фильма «Ленин в Польше» и критика неоднократно высказывались в печати об идейно-эстетических принципах построения картины. Речь шла о внутреннем монологе Ленина, о движении ленинской мысли, о свободе от общих мест, от внешней информационности. О сочетании монолога с документальностью. Самым впечатляющим в фильме мне представляются методы с ц е п л е н и я больших ленинских мыслей о судьбах мира с обычной жизнью обыкновенных людей, естественность переходов от частного к общему и обратно. Ленин здесь, в отличие от многих прежних подобного рода фильмов, не оказывается участником и вершителем личных судеб. Не в таком «магическом» воздействии его сила.

Он видит н а п р а в л е н и е событий, в свете которых решаются и эти человеческие судьбы. Их трагизм — отражение исторической трагедии. Множественность и разносторонность ассоциаций от истории разрушенного счастья Ульки и Анджея к судьбам народов в первой мировой войне рождают эпизоды-воспоминания, эпизоды-встречи. «Малые» наблюдения непосредственно соседствуют с крупными событиями политической жизни. Это не «поток сознания», а грандиозность размаха самого ленинского мышления, интенсивная смена масштабов, мгновенные сопоставления конкретных жизненных картин и широких обобщений. Ленин здесь мыслит к р у п н о не только логически и политически, но и психологически. Именно в зримой реальности таких переходов и взаимосвязей кроется путь (вероятно, не единственный) преодоления традиционного разрыва между обрисовкой Ленина в частной жизни и жизни государственной.

«Ленин в Польше» восхищает меня и открытой полемичностью всей поэтической своей структуры. Полемика эта идет в двух направлениях. Она очевидным образом направлена против однотипности и сглаженности ленинского образа в ряде советских лент. Но С. Юткевич имеет в виду и своих противников в современном зарубежном киноискусстве, тех, кто претендует на монополию проникновения во внутренний мир человека, в недра его психики.

В фильме «Ленин в Польше» дана ситуация одиночества—излюбленная ситуация многих серьезных западных фильмов нашего времени. В лентах Ингмара Бергмана, Антониони и других герои одиноки среди людей, их трагедия—в нарушенности и невосстановимости связей, взаимоотношений. Таков, по концепции этих авторов, современный мир, он безысходен.

«Ленин в Польше» полемизирует с такой концепцией, и полемика его наступательна. Перед нами явный эстетический вызов. Герой картины заключен в тюрьму, в одиночку, ему предъявлено нелепое обвинение в шпионаже в пользу царского правительства, он встречает лишь тюремщиков на допросах, на прогулках по тюремному двору... Но какой нерасторжимый мир людских связей живет в нем! Сколько друзей видит он мысленно, сколько воспоминаний! Музыка и стихи в тюремной камере! Бой, который дают здесь авторы фильма концепции неодолимости человеческого одиночества, перерастает локальные исторические рамки. При этом историзм фильма очень точен и оригинален: ведь этой стороны жизни Ленина за рубежом наше искусство до сих пор еще не касалось. Но, будучи историчным, фильм вторгается в самые современно-насущные интересы жизни и искусства. И сражается он именно на территории своего противника, используя его собственные излюбленные формы обращения с пространством и временем. Свободные скачки из настоящего в будущее и возвращение к прошлому, параллельное звучание монолога и диалога, соединение сцен-размышлений с документальными кадрами кинохроники первой мировой войны — все это из современного арсенала выразительных средств экрана.

Принципиально новым поэтическим элементом при воссоздании личности Ленина

оказалась в этом фильме еще одна особенность. Ленин непрерывно ищет решения волнующих его проблем. Ни одно из них не предстает в готовом виде. И не все решено. Перед нами не только голос мысли, но и д р а м а м ы с л и. Решения приходят трудно, сложным путем. И художник не боится здесь условности, метафоричности, символики изобразительных сопоставлений. Он не боится экспериментировать.

Поразительную пластическую убедительность приобретает фильм благодаря Максиму Штрауху. Он играет сложность Ленина ищущего, передает мучения этих исканий. Штраух совершил новый актерский подвиг. Его старые открытия в образе Ленина ни в малейшей степени не подверглись механическому самоповторению. Он играет одновременно жизнь интеллектуальную и эмоциональную, с глубокой внутренней патетикой. О пластике и интонациях Штрауха в этом фильме будут еще написаны исследования. Здесь же хотелось только подчеркнуть его творческую убежденность именно в этом решении образа, к какому он пришел после трех десятилетий разносторонней работы над ним. И не хочется «для баланса» уравновешивать эту оценку фильма обсуждением его, как принято говорить, «просчетов».

Хотелось прежде всего подумать об его идейно-эстетическом уровне, о размахе художественного исследования, предпринятого в нем. О том, что он открывает дорогу новым исканиям.

●

Художественные перспективы ленинского образа неисчерпаемы. Но новые горизонты не откроются, если идти по касательной к теме, повторять сделанное. Новое слово в этой области не может быть сказано вне решения общих проблем современного киноискусства. Новые пути проникновения в ленинский образ, новый киноязык, новые слова о Ленине откроются лишь тогда, когда будет постигнут новый ф и л о с о ф с к и й м а с ш т а б его личности и исторической деятельности. Простота выражения должна доносить именно этот масштаб. Лишь при таком условии человек 60-х годов ощутит Ленина как своего современника.

Сегодня имя Ленина все неодолимее становится мерой жизни народов, реальным символом борьбы за национальную и социальную свободу на разных континентах. Обнаружили ли мы такой аспект в подавляющем большинстве новых фильмов о Ленине?

Разумеется, чтобы быть современным, нужно быть историчным. Историзм — необходимая предпосылка верного, современного звучания темы и образа. Но разве написанное сорок лет назад стихотворение Н. Тихонова об индийском мальчике Сами не соединяло в себе историзм и современное для тех лет осмысление темы? В наши дни, когда мечты, о которых шла речь в этом стихотворении, сбываются в огромных масштабах, именно кинематографу дано вместить множественные и крайне сложные философско-исторические ассоциации, делающие тему Ленина темой мирового значения.

И не нужно, право, бояться непривычных аспектов. В фильмах о Ленине сейчас важнее всего стимулировать д у х о в н у ю а к т и в н о с т ь зрителя, решительно избавлять его от готовых рационалистических конструкций.

Ленин в трагической ситуации, Ленин, ищущий решения, а не уже принявший его, все знающий и все предвидящий. Ленин грустящий, сострадающий — как много граней его личности еще не познано нашим искусством! Для их раскрытия необходимы не заштампованные средства художественного выражения, освобождение образа Ленина от однолинейности и дидактики, от скованности бытовым правдоподобием и однозначностью изобразительного решения, от хрестоматийного глянца. Нужны широкие и смелые искания.

Декларируя многообразие социалистического реализма, мы на практике нередко оперируем лишь единственной его стилевой гранью — повествовательно-бытовой. А разве не возможно новое творческое претворение всего многогранного богатства Эйзенштейна, Довженко, Брехта в Лениниане, и прежде всего в кинематографической? Ведь творчество этих великих и столь разных мастеров т о ж е явление социалистического реализма, но иных, непривычных стилевых планов. Разве можно вспоминать о них лишь по торжественным дням, как заклинание?

А как стандартно трактуется на нашем экране н а р о д н о с т ь Ленина. Иллюстративная сумма назидательных примеров «простоты» — не единственный ли это до сих пор аспект народности Ленина? В большинстве новых фильмов снова и снова видим мы Ленина, рассуждающего о народных нуж-

дах и запросах исключительно в обстановке либо митинга, либо заседания.

Документальная Киноленинниана последних лет может служить весомой опорой для преодоления таких и любых иных застарелых предвзятостей. Горы хроникального материала были перерыты сценаристом Г. Фрадкиным и режиссером Ф. Тяпкиным в документальном фильме «Ленин» («Последние страницы»). Ими были освоены факты, приблизившие нас к постижению исторических закономерностей ленинской жизни и деятельности. Правда и только правда — должно стать непреложным законом для художественной Киноленинианы. Не распаханные искусством глубины этой правды фактов, правды истории должны быть мобилизованы и призваны. Здесь — один из важнейших путей к обретению новых масштабов философской мысли, постигающей гигантский исторический подвиг Ленина. Перед лицом грядущих масштабов этой великой темы все больше проникаешься убеждением: право на постановку фильма о Ленине нужно творчески заслужить, завоевав высокое мастерство, доказав серьезность и глубину своего художнического ви́дения темы и образа. Это могут быть и молодые режиссеры, мастигость вовсе не обязательна. «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем», «Выборгская сторона» были написаны и поставлены молодыми людьми. Так что дело не в возрасте, а в смелости, в размахе поисков. В способности воевать против унификации, против антихудожественного обесценивания нетленного, вечного образа.

Хрисанф ХЕРСОНСКИЙ

# Шаг вперед — шаг назад

Шаг назад — смерть!
Вперед два, три и десять шагов — позволяю.
А. Суворов.

Чем интересны для нас исторические фильмы? Захватывает ли история сама по себе как предмет академического изучения?

Я думаю, не ошибусь, если скажу так: нас привлекает в этих фильмах столкновение страстей в движении истории. Сражение идей. Схватка характеров. Нас привлекает движение масс. Бурные катаклизмы. Крушение старого, победа нового и в итоге вновь и вновь непрестанное рождение обновленного человеческого общества.

Годы — это люди. Станиславский подчеркивал, что настоящее не может существовать не только без прошлого, но и без будущего. Ему казалось, что будущего мы не можем ни знать, ни предсказать. Однако он говорил, что желать его, иметь на него виды мы не только можем, но и должны... Ни в чем не отрывая искусства от жизни, он полагает, что если в жизни не может быть настоящего без будущего, то и на сцене, отражающей жизнь, не может быть иначе.

Герои прошлого всегда интересны уже тем, что они не могут существовать без нас. Без нашего настоящего. Они о нем мечтали. За него боролись.

Тема исторического фильма — независимо от сюжета и времени действия — это всегда тема связи поколений. Но связь эта становится подлинно живой лишь в том случае, если герои прошлого показаны полнокровно. Только тогда мы, люди Сегодня, способны заразиться их волнениями, их мыслями, их переживаниями. Тогда мы почувствуем вдруг, что так называемые персонажи способны помочь нам в наших собственных раздумьях и переживаниях. Всего полнее нам удается уловить пульс истории, соприкоснуться с динамикой исторического процесса не в абстракции, а через драматические, трагедийные судьбы народов и судьбы героев.

●

...Семья Ульяновых в конце прошлого века, после смерти отца и казни старшего сына Александра, переезжает из Симбирска в Казань. Так начинается фильм «Первая Бастилия».

После казни Александра... Можно себе представить, какое испытание разума, характера, воли должен был переживать в те дни Владимир Ульянов! Какие бури в сердце, какая боль в душе! И как серьезны и драматичны были его раздумья, его размышления в эти дни, месяцы, годы. Мы вправе были ждать, что в этот индивидуальный мир Володи Ульянова и введут нас авторы картины.

Мы вправе были надеяться, что неповторимый ленинский характер, его возмужание осветят каждый эпизод, каждый кадр фильма о юности Ильича.

Ведь исторический материал, положенный в основу картины, давал возможность, больше того, требовал рассказать о том, как сложен был духовный путь молодого Ленина, какими напряженными для него были эти годы юности. Обожание брата и осознание его трагедии, осуждение его ошибок, поиски иной дороги, иного пути движения революции; воспитание революционной мысли, соотношение ее с реальной жизненной практикой. Все это трудные, насыщенные этапы духовного роста Владимира Ульянова.

Но как же поверхностно и скучно представляют себе создатели фильма существо жизни, преображенной в искусстве. Картина не раскрывает сути явлений, она лишь обозначает их, как обозначает и качества, «приметы» героев.

Вот нехитрый прием, положенный в основу композиции фильма: берется хрестоматийная биографическая справка или тезис и к этому дается некий набор кадров, приблизительно иллюстрирующий сказанное. Далее снова справка-тезис и снова иллюстрации и т. д.

Именно по такому принципу построены эпизоды, цель которых показать: Владимир заинтересовался жизнью рабочего класса и начинает искать пути личного знакомства с рабочими; Владимир задумывается, прав ли Карл Маркс, возлагающий надежды на рабочий класс, или правы те, кто в студенческом кружке рассуждает так: «Где он, этот рабочий класс? Это те же крестьяне. Неграмотные, темные пьяницы. Они, что ли, будут революцию делать?..» Владимир приходит к выводу: «Теперь совершенно ясно — герои одиночки бессильны, их жертвы бессмысленны. Нужна массовая организация...»

А как изображены студенческий кружок, споры его участников, возникающие идейные конфликты? Все разложено «на голоса», как в нотах для оркестра. Вот один оратор декларирует установки террористов. Другой излагает откровенное неверие в революционные силы рабочего класса. Третий провозглашает народнические взгляды. Это не люди, а рупоры. Не личности, исповедующие ту или иную веру, а ходячие справочники, некие параграфы из крайне упрощенного изложения истории революционного движения.

Многие факты биографии Владимира Ульянова отражены как будто бы и верно. Авторов не заподозришь в незнании истории, но вместо того чтобы найти оригинальные приемы — и драматургические и режиссерские, способные передать всю сложность внутренних поисков, всю энергию мысли молодого Ленина,— создатели ленты ограничились поверхностной регистрацией событий. Поэтому и фильм, рассказывая о том, что происходило в тот или иной момент с Владимиром Ульяновым, не делает никакого психологического и художественного открытия, не прослеживает процесс его внутреннего роста, а только фиксирует уже известное зрителю. Поэтому и скучно в зале во время просмотра картины: прочитанное — не раз и не два — в школьном учебнике, причем поданное с подчеркнутой многозначительностью, не способно увлечь зрителя, он уже наперед знает все то, что ему могут преподнести таким несложным способом как бы в качестве сиюминутно постигнутой истины.

Режиссер М. Ершов прошел где-то рядом с «жизнью человеческого духа».

Отчего это произошло? Не оттого ли, что авторы находятся под влиянием номинативного мышления, которое по самой своей природе в корне противоречит мышлению художественному, призванному, напротив, так или иначе проникать в существо происходящих в жизни процессов и по-своему, творчески (эмоционально, морально, эстетически, философски) оценивать их? Причина, на мой взгляд, кроется в роковом недоразумении, будто тот или другой факт, стоит лишь только его обозначить, уже все, что надо, скажет сам за себя... Глубокая ошибка! И неверно полагать, что факт действительности сам по себе может быть перенесен, повторен в искусстве. Ничуть не бывало! В искусстве можно передать только, к а к этот реаль-

ный факт отразился в сознании художника. За всей доступной видимостью факта, за его оболочкой, его скорлупой могут происходить чрезвычайно сложные процессы, бывает сосредоточено незаурядное психологическое и социальное содержание. И опять-таки общеизвестно: вся суть в том, что же именно сумеет художник выбрать и исследовать, осветить своим пониманием, своим собственным творческим отношением к предмету.

Вот этого художнического отношения к событиям прошлого и не почувствовал я в «Первой Бастилии».

Белинский подчеркивал: драматическое произведение обычно органически рождается из поэтической мысли автора, но при желании его можно сконструировать, слепить по соображению. Белинский решительно настаивал, что плодотворная в искусстве авторская мысль и подобные «соображения» — это совсем не одно и то же. Увы, в «Первой Бастилии» мы встречаемся с методом второго рода.

Тот же вопрос: какая личная духовная потребность владела авторами «Залпа «Авроры», когда они приступали к работе? Вопрос, ответа на который ищешь в самой ленте и не находишь. Безусловно, тема революции таит в себе новые, не использованные еще кинематографом возможности, и, думается, если бы у постановщика фильма Ю. Вышинского была своя, выношенная «поэтическая мысль», если б он по-своему приподнял какие-то новые пласты исторического материала, можно было бы рассчитывать на удачу.

Можно также предположить и другое — самостоятельное прочтение уже знакомых, ставших хрестоматийными событий. Но авторы фильма, не отказываясь от хрестоматии, предпочитают компилятивный пересказ общеизвестных положений «Краткого курса», втиснутых в рамки давно уже архаичных штампов драматургии. Бездумье иллюстрации, вообще малопривлекательное, мне кажется совершенно непростительным в данном случае, ибо трудно смириться с холодом равнодушия, которым веет от «Залпа «Авроры». Постановочный размах не искупает малости задач, равно далеких от осмысления человеческих судеб в потоке истории и размышлений над самой историей. В картине странно соседствуют каноничная банальность режиссуры и не слишком осмотрительное обращение с историческими фактами.

Так, на каждом шагу — подчеркнуто жалкий, неряшливо олеографический примитив в обрисовке врага. Керенский выглядит просто слезливым красавчиком, а это был упоенный властью, истеричный и льстивый демагог, который действительно без устали позировал, но не только для салонных дам, а еще перед самой историей. Защитники Временного правительства выглядят компанией каких-то дурачков-статистов в Малахитовом зале Зимнего. Совершенно непонятно, зачем нужно было по этой горстке ощипанных воробьев палить из пушек и поднимать на них вооруженную массу питерских рабочих, красногвардейцев и балтийских моряков?

Поэтому финальное веселье красногвардейцев вокруг Ленина — оно призвано обозначать гордость победы, торжество революции — оборачивается чуть ли не пародией, водевилем, ибо в ситуации, представленной в ленте, невозможно себе вообразить ни жестокого боя, ни вообще серьезной борьбы. Почти торжественным маршем балтийцы шагают к Зимнему и берут дворец с той бравурной легкостью, что отличает костюмированные массовки на представлениях в честь памятных дат. А ведь на самом деле Временное правительство возглавляло как-никак всю прежнюю капиталистическую Россию, и белые офицеры защищали свой общественный и государственный строй яростно и по-своему осмысленно. Победа Октября была великим историческим актом еще и потому, что победить, сломить сопротивление старого мира было трудно.

Повторяю: историзм мышления неизбежно предполагает способность к проекции человеческих судеб из сегодняшнего дня в прошлое и будущее. Но этой способности часто и так огорчительно недостает авторам фильмов, связанных с революционной темой. А происходит это отчасти потому, что даже на своем собственном рабочем участке они порой не находят верных пропорций между фактом и вымыслом, между свободной фантазией и реальностью.

И вот другой фильм, другой пример.

В 1918 году в Наркоминделе работал матрос Маркин — личность яркая, одаренная. Несмотря на недостаток образования, он проявил незаурядные способности, разбираясь в сложных международных делах. Он был ве-

селым человеком, обладал природным чувством юмора. Позже — популярный герой гражданской войны—он погиб на пароходе «Ваня-коммунист» в боях на Волге, и командующий Волжско-Каспийской флотилией Федор Раскольников послал о нем телеграмму Ленину: «...Его смерть является тягчайшей и абсолютно незаменимой утратой как для флотилии, так и для всей Советской республики».

В своем фильме «На одной планете» сценаристы С. Дангулов и М. Папава и режиссер Илья Ольшвангер усердно показывают Маркина в целой серии эпизодов. Ленин встречается с ним в стенах Наркоминдела в часы, когда там из руководства никого не было. Возможен такой исторический случай? Да, возможен, тем более что члены коллегии Наркоминдела были в те дни заняты проблемами Брестского мира. Такова частная, сиюминутная правда случая.

Но из фильма отнюдь не следует, что это только игра случайности. Поэтому частная правда вступает в глубокое противоречие с большой правдой времени. Анекдот пытается подменить историю. Веселый Маркин, которого Ленин застает в Наркоминделе за пулеметной стрельбой по мешкам с песком, создает у зрителей ложное впечатление, будто международной политикой партии и молодой Советской власти безраздельно ведал один такой, в общем не шибко грамотный матрос. А ведь в Наркоминделе с первых дней работали люди высокообразованные, разносторонне эрудированные.

В данном случае возможный факт стал в руках авторов той самой игрушкой, от которой предостерегал В. И. Ленин: «В области явлений общественных нет приема более распространенного и более несостоятельного, как выхватывание о т д е л ь н ы х фактиков, игра в примеры. Подобрать примеры вообще — не стоит никакого труда, но и значения это не имеет никакого, или чисто отрицательное, ибо все дело в исторической конкретной обстановке отдельных случаев. Факты, если взять их в ц е л о м, в их с в я з и, не только «упрямая», но и безусловно доказательная вещь. Фактики, если они берутся вне целого, вне связи, если они отрывочны и произвольны, являются именно только игрушкой или кое-чем еще похуже».

Опереточно-анекдотичен, подчеркнуто провинциален и дипломатический корпус, с которым имеют дело Ленин и Маркин. Иностранные дипломаты напоминают потешную кунсткамеру. А ведь это, между прочим, снижает значение ленинской борьбы, победу Владимира Ильича, добившегося от них признания де-факто Советской власти.

Здесь опять-таки уместно вспомнить, что говорит В. И. Ленин, возражая против превращения исследования общественных явлений в игру. Для глубокого исследования общественных явлений, подчеркивает Ленин, «необходимо брать не отдельные факты, а в с ю с о в о к у п н о с т ь относящихся к рассматриваемому вопросу фактов, б е з е д и н о г о исключения».

Расходится ли это требование, относящееся к научному исследованию, с требованиями искусства? По существу, ничуть. Особенность искусства в данном случае только в том, что в итоге оно сосредоточивает ваше внимание на каком-нибудь одном факте, в котором сконцентрировано все самое существенное, что стало ясно после изучения совокупности фактов, характерных для данного исторического явления. Иного пути нет, чтобы приблизиться к исторической правде.

Отрицаю ли я тем самым роль интуиции в художественном творчестве? Нисколько. Интуиция тоже опирается на множественный, всегда реалистический опыт жизни, опыт поколений.

●

Любая историческая лента о России — это кусок нашей с вами политической и моральной биографии. Нынешние поколения должны узнавать в исторических фильмах свое собственное прошлое. Так, как мы узнавали себя и свою биографию (независимо от собственного возраста) в героях «Броненосца «Потемкина», «Александра Невского», как узнавали в «Депутате Балтики» и в «Щорсе», в «Великом гражданине» и в «Мы из Кронштадта».

В этом одна из благороднейших традиций советских исторических фильмов. Лучшие из них удовлетворяют одну из насущных наших потребностей — потребность в национальном самопознании. А национальное самопознание не оторвать от самопознания глубоко личного, индивидуального. Поэтому исторические фильмы должны быть прежде всего фильмами, исполненными глубокого раздумья, а не простой информации.

Иначе говоря, мне думается, что если уж браться за исторический фильм, то надо делать его так, чтобы он всколыхнул души, чтобы перед мысленным взором проносилась не только чья-то прошедшая, но и твоя собственная духовная жизнь.

Вы скажете: это общее требование к искусству... Ну что ж, я именно это и имею в виду: нет никаких оснований устранять исторические фильмы от наших общих моральных и художественных требований. Напротив, я думаю, что именно исторические фильмы имеют преимущественное право среди всех других на то, чтобы очень много дать человековедению, стать источником высоких идеалов, мыслей и благородных чувств. А тем самым послужить коммунистическому воспитанию и самовоспитанию миллионов людей.

●

Помню, как Довженко в небольшом кругу с воодушевлением рассказывал эпизоды будущего фильма «Щорс». Его слушали завороженные, потрясенные. Когда он остановился, кто-то в смятении выдохнул:

— Александр Петрович, а это было?

— Если хорошо сниму — значит было!

А мы отлично знаем: Довженко ни на мгновение не отступал от своей первейшей заповеди, не изменял принципу: выражать правду, только правду самого существа жизни Щорса и существа эпохи и окружавших Щорса людей. Это и значило для него «снять хорошо». Только так.

Чем сильнее талант художника и чем бескомпромиссней он предан и верен самой действительности, тем меньше он может удовлетвориться рутинерством и рабством у ее «оболочки».

Классический ответ о взаимоотношениях факта действительности и факта в искусстве дал Сергей Эйзенштейн. Бывали вы когда-нибудь в Одессе? Помните лестницу, ведущую к порту? Она совсем не широка и не монументальна. Но вот на этой тихой лестнице Эйзенштейн развернул мощную трагедийную поэму, бетховенскую симфонию о кровавом столкновении народа с царизмом. Художник добился образного обобщения такой силы, что и сама лестница кажется на экране грандиозной. Это уже факт искусства.

Рассказывая, как сделан «Броненосец», Эйзенштейн поясняет: «Часть стала на место целого. И ей удалось вобрать в себя эмоциональный образ целого. Как же это оказалось возможным?.. Когда закономерно и исчерпывающе часть, частность, частный эпизод способны заменить собой целое? Конечно, единственно в тех случаях, когда часть, частность, частный эпизод типические. То есть тогда, когда в них, как в капле воды, действительно концентрированно отражается целое... Совершенно так же сам эпизод восстания на «Потемкине» чисто исторически вобрал в свой «сюжет» бесчисленное множество событий, глубоко характерных для «генеральной репетиции Октября».

Раз уж я коснулся «Броненосца», необходимо сказать в связи с ним еще несколько слов. И не потому, что я один из немногих, оставшихся в живых, близко наблюдал «кухню» Сергея Эйзенштейна и Эдуарда Тиссэ. А потому, что мои мысли о «Броненосце» неожиданно соприкоснулись с живыми впечатлениями о новых фильмах.

Совсем недавно, через 40 лет после создания бессмертного фильма, я вновь смотрел его. Он по-прежнему потрясает. В чем тут дело?

Мало сказать — это мастерство. Мало сказать — фильм гениален. Надо попытаться как-то расшифровать эстетические загадки, которые он нам задает.

Только ли в том сила фильма, как верно определил Александр Фадеев, что «объективный исторический факт взят в нем в свете самой большой и главной идеи нашего времени; в том, что эта идея дана, как личная судьба миллионов людей; в том, что исторический эпизод превращен, таким образом, в дело всеобщего мирового значения и в то же время как бы в личное дело миллионов зрителей...»?

Да, конечно, решающую роль сыграла никого не оставляющая равнодушным главная идея фильма: люди, объединяйтесь для борьбы с угнетением, унижением, несправедливостью! Объединяйтесь для борьбы за будущее!

И, может быть, основная слабость многих исторических фильмов последнего времени в том и состоит, что в них нет главной, ведущей идеи подобного масштаба—идеи, которая столь же неотразимо, столь же волнующе и властно была бы сегодня обращена к умам и сердцам миллионов.

Но сила «Броненосца», конечно, не исчерпывается силой его идеи. Здесь неизбежно

возвращаешься к тому, с чего я начал статью — к характеру мышления художника. Это оно, то или иное конкретное художническое, поэтическое мышление авторов, либо берет нас в плен, либо вызывает недоверие и оставляет сторонними зрителями и скептиками.

«Броненосцу» передалась покоряющая энергия последовательной мысли его автора. Отсюда — энергия стиля. Целеустремленность мысли сплавляет в единое художественное целое все элементы произведения, обусловливает его поэтику, внутреннее единство формы и языка. Мне хочется обратить здесь внимание читателя на то, как ясная, последовательная мысль рождает выразительную поэтику.

И если вернуться к неудачам «Первой Бастилии», «Залпа «Авроры», к просчетам фильма «На одной планете», то, может быть, первопричина их в отсутствии «железной» логической последовательности мысли художника, отраженной в образном строе произведения.

В этом смысле куда более историчными, серьезными, значительными оказываются некоторые документальные исторические фильмы. Я не говорю уж об «Обыкновенном фашизме» М. Ромма, М. Туровской и Ю. Ханютина — о фильме много писали, нет нужды повторять сказанное. Но вот, например, «Последние письма», сделанные в том же творческом объединении «Мосфильма» С. Кулишем и Г. Стойчевым на близком «Обыкновенному фашизму» материале. Фильм этот отличают образность, широкие исторические и временные ассоциации, своеобразная поэтика. Картина потрясает не только самими фактами. Она потрясает раскрывшейся — благодаря столкновению, обобщению этих фактов на экране — трагедией народа. И проблемы, возникающие в итоге,— это проблемы философии, чрезвычайно волнующие проблемы нравственного воспитания человека. Кем он будет, человек завтрашней Германии? Что ждет эту нацию в будущем?

Поэтика «Последних писем» — в ключе этих философских, общественных вопросов. Публицистический строй картины вбирает и гнев, и брезгливое отвращение, и тревожный призыв, брошенный в свое время Фучиком: «Люди, будьте бдительны!» Фильм «Последние письма» оказался в русле жгучих проблем современности.

●

А современно ли звучание такого, например, фильма, как «Мы, русский народ» по сценарию В. Вишневского (переработанного А. Марьямовым, С. Вишневецкой и В. Строевой) поставленного В. Строевой?

Фильм этот чрезвычайно агрессивен по отношению к зрителю. Агрессивен от первого до последнего кадра на протяжении двух обширных серий, переполненных боями, пальбой, криками, стихийным движением масс. Он бурно изобразителен, демонстративно, картинно эмоционален. Он весь «спет» на самой высокой ноте. Он беспрерывно и возбужденно наступает на вас, оглушает, стараясь повести за собой. Куда? Зачем?

Тут хочется сделать одно отступление. Когда Всеволод Вишневский читал свои произведения, он необычайно заражал слушателей эмоциональным содержанием, делал нас соучастниками событий, вовлекая в сферу авторских волнений, страстных утверждений ненависти и любви. Что это было? Сила таланта? Да. Неповторимый характер огненного темперамента? Безусловно. Но при этом существовало и еще нечто, чего нельзя было оторвать от его творчества и без чего оно сразу потеряло бы немалую долю своей индивидуальной убедительности. Перед нами была одна чрезвычайно доказательная безусловность: был живой человек — сам Всеволод Вишневский. Со своими неповторимыми чертами трибуна и поэта. Человек, одержимый служением верой и правдой революции, воспевающий ее и только ее как святая святых, оставивший неизгладимый отпечаток гордой бескомпромиссности на всем, что создал в литературе. Поэтому просто не возникал вопрос: о чем говорят его произведения, ради какой идеи они созданы.

Вишневский не просто читал. В эти минуты он весь был воплощенное действие. Он стремился с полной самоотдачей воссоздавать на наших глазах картины и характеры. Убедительнее получались картины, условнее, схематичнее индивидуальные характеры.

Во всяком случае, его герои вызывали в нас чувство нашей с ними сопричастности не столько сами по себе, сколько через призму индивидуальности самого автора и неотрывно от него.

А ведь это было одновременно его личной силой и художнической слабостью. И я думаю, что как бы ни относиться к пафосу и

эпосу Вишневского, с каким бы уважением и даже восхищением ни оценивать своеобразие его драматургии, нельзя закрывать глаза на то, что особенности его поэтики, повторяю, чрезвычайно субъективной, ставят в очень нелегкое положение тех, кто берется перевести эти произведения на язык экрана.

Напомню еще: недаром Вишневский в своей драматургии часто использовал прием «ведущего». Вероятно, он чувствовал, что если сам не сможет присутствовать на сцене и произнести свой монолог, его условные герои окажутся недостаточно убедительными. И в поисках опоры он передоверял свой монолог ведущему. Он так и объяснил в споре с критиками: «Ведущий — это большевики-агитаторы, это голос времени, это мы сами. Наши речи перед боем, в бою, на могилах. Наша бдительность, разум, воля, дух, душа, пафос, лиризм...» И, добавлю я, это то, что сообщает произведению необходимую человеческую конкретность ради сопричастности зрителей с происходящим.

Возможно, если бы Всеволод Вишневский сам участвовал в рождении своего фильма, он прибегнул бы к закадровому голосу и сам стал ведущим, подобно тому, как это сделал М. Ромм в «Обыкновенном фашизме». И, конечно, монолог Вишневского был бы неповторимым и ярким, как и все, что он делал, и приковал бы наше внимание к отчетливой внутренней — человеческой и писательской — теме автора.

Все эти соображения неотвратимо возникают, когда ищешь ответа на вопросы: почему фильм «Мы, русский народ», оставаясь в общем верным замыслу Вишневского, не захватывает, не потрясает зрителей в такой степени, как хотели бы авторы? Почему не делает зрителей полностью соучастниками действия? Почему, наконец, чувство сопричастности временами вызывает больше других враг — полковник в исполнении М. Болдумана, больше, чем большевик Яков Орел и другие, пошедшие за Орлом в бой за революцию?

Мне кажется, что, во-первых, в фильме затронуто непомерно много тем, которые развиваются словно бы параллельно и не сконцентрированы, не слиты в единый драматический узел.

Вот как определяет А. Марьямов, один из авторов сценария, содержание фильма (цитирую по его аннотации к фильму):

«В зимние январские дни 1917 года начинается действие фильма. Цвет рабочего класса и крестьянства России загнан в окопы империалистической войны. Но истинный враг не здесь, не на линии фронта. Он прячется от гибели за солдатскими спинами. Это царь, помещики, эксплуататоры-капиталисты. Большевик Яков Орел — один на весь полк — несет слово правды солдатам.

Свержение царизма еще не означает освобождения для трудящихся. Борьба только начинается. В истории полка, где самоотверженно выполняет Орел свое опасное партийное поручение, словно в капле воды, отражены события, которые происходили во всей русской армии между февралем и октябрем пламенного семнадцатого года. Слово Ленина, слово большевиков объединяет и ведет на борьбу самых лучших, самых сознательных и отважных. И через год после свержения самодержавия в России, в феврале 1918 года, партия большевиков и молодая Советская власть создают армию, какой еще не знала история человечества: армию трудового народа, взявшую в руки оружие для защиты народного дела. Фильм воскрешает события бурного времени, живые судьбы людей, героизм подвига, совершенного этими людьми по зову партии».

Не правда ли, уже эта аннотация удивляет необычайно всеобъемлющими очертаниями фильма? Не слишком ли непомерная задача поставлена авторами? Не упустили ли они из виду конкретные судьбы?

Я перечитал сейчас роман-фильм Вишневского. В моем воображении возникали на экране эпизоды за эпизодами, складывающиеся в ленту, стилистически во многом отличную от той, какую создала В. Строева. Но нелепо от кого бы то ни было требовать буквального повторения художнического ви́дения Вишневского. Это бессмысленно и в искусстве просто невозможно. Вера Строева безусловно имела право на свое прочтение Вишневского.

Но о некоторых творческих приципах, должно быть, стоит поспорить. Причем независимо оттого, кто перед нами — Всеволод Вишневский или другой писатель.

Абстрагирование понятий «народ», «сражение», «коллектив», «война», «революция» — давно уже перевернутая страница. Но в борьбе с абстракцией понятия «мы» нужны не схемы характеров, а конкретные индивидуальности со своей убедительной, интересной

внутренней жизнью, своей судьбой. Фильму В. Строевой как раз и недостает таких индивидуальностей, нет лиц определенной, захватывающей нас драматической судьбы. Актеры, на мой взгляд, чаще всего демонстрируют лишь некие схемы чувств, схемы поведения. Ради пафоса и эпоса, что ли, почти все (кроме полковника у М. Болдумана) словно приподнято на котурны, оторвано от «земли». Но разве в этой экзальтации — революционный пафос?

Вот как прочел роман-фильм «Мы, русский народ» Сергей Эйзенштейн:

«Что пленяет в этом произведении? Здесь цельность и монолитность коллектива, плотного, как единый организм, неразрывны с галереей монументальных, эпических образов и фигур. Они корнями уходят в коллектив и растут из него разветвлением, раскрывая чувства и мысли людей. Они эпичны, монументальны. Но совершенно так же, как они сумели сохранить единое кровообращение с массами, они умеют сохранить свою бытовую и живую реальность, нигде не влезая на ходули и на котурны...» (подчеркнуто мною. — *Х. Х.*) Поэтому С. Эйзенштейн писал: «...роман-фильм «Мы, русский народ» на новом этапе продолжает путь нашей подлинно русской советской социалистической кинематографии».

Вот этой «бытовой, живой реальности» недостает в фильме. И, напротив, как уже говорилось выше, ходульность, схематизм характерны для этой ленты В. Строевой.

Поэтому и актеры в картине, пренебрегая советами Станиславского, «играют поступки».

Поэтому героям недостает реальности в той внутренней, последовательной духовной жизни, которая способна увлечь и передать — не тезисно — авторскую мысль.

Вот почему прежде всего я снова задаюсь вопросом: с чем же обращаются сегодня в зрительный зал создатели фильма «Мы, русский народ»? Разумеется, авторы могут возразить: разве вы не услышали важнейший мотив в симфонической полифонии фильма — организующую роль большевиков, которые шаг за шагом выводили в 1917 году Россию из хаоса? «Имеющий уши — да слышит!» Услышал, услышал!.. И, безусловно, ни один из зрителей не пройдет мимо этого мотива, тем более что все мы отлично знаем: так и было. Но в самой конкретно-образной изобразительной ткани фильма этот мотив проходит элементарно-наглядным пунктиром.

У искусства есть одна двигательная сила, утеряв которую оно перестает быть искусством и становится рукомеслом.

Об истоках этой силы искусства Лев Толстой выразился так: написал, потому что не мог не написать.

У художника все им сделанное должно определяться высокой потребностью души, категорическим личным императивом.

Исторические фильмы не должны быть в этом смысле исключением, как не был им, например, исторический роман Льва Николаевича Толстого «Война и мир».

В познании диалектики жизни — настоятельная потребность сегодняшнего кинематографа, независимо от того, обращается он к нашим дням или к истории. Но все же согласимся, что взгляд в прошлое требует особой остроты зрения, и само расстояние, безусловно, заставляет нас приподняться над хроникой, рассмотреть явления зоркими очами, тем более, повторяю, что страницы летописи народа, государства — это страницы нашей кровной биографии, реальные страницы нашей собственной жизни.

Пока что стремлению уловить в голосах, идущих из прошлого, не только эхо истории, но и самую ее суть, ее ход, ее страсти, ее борение, ее философию и обнаружить закономерную, духовную «связь времен» наши историко-революционные фильмы отвечают далеко еще не в той мере, в какой хотелось бы.

С. ФРЕЙЛИХ

# Диалектика жанра

## 1. Как и почему меняются жанры

Каждый этап истории кино знает свою систему жанров.

В русском дореволюционном кино главными жанрами были мелодрама, комическая, приключенческий фильм. Это говорит не только об определенном жизненном кругозоре тогдашнего экрана, но и о господствовавшем в ту пору убеждении, что кино как искусство воспроизводит действие лишь как движение (приключенческий фильм, комическая) и если касается внутреннего мира человека, его психологии, то не может обойтись без любовной интриги (мелодрама).

В середине 20-х годов господствующими жанрами в советском кино оказались эпопея и психологическая драма. Разумеется, не таинственные силы столь решительно изменили искусство. Происшедшая революция сблизила экран с жизнью, масштабы истории потребовали эпопеи, а конфликт исторического процесса и личности определил глубину и пафос новой психологической драмы.

Конечно, такая очевидная замена старых жанров новыми возможна лишь в период коренных изменений в обществе, но искусство меняется не только в переломные периоды истории, развитие искусства — процесс непрерывный, он связан также и с эволюцией старых, традиционных жанров, постепенным их обновлением.

Жанры русского дореволюционного кино, которые мы упомянули, не исчезли вовсе, они только видоизменились и приспособились к новому содержанию. При этом у каждого из них была своя судьба, каждый прошел свой путь.

Характер изменений, происшедших, например, в приключенческом жанре, впервые наглядно показали «Красные дьяволята». Ни в какой степени не отказываясь от специфики традиционного авантюрного жанра, авторы фильма обнаруживают остроту фабульных перипетий в самом содержании истории. (Напомним, что «Красные дьяволята» были одним из самых значительных фильмов о революции до «Стачки» и «Потемкина».) Здесь новое содержание жизни не просто облеклось в старую форму искусства — если бы это было так, то картину «Красные дьяволята» постигла бы судьба ее сверстников — агитфильмов, которые имели значение для своего времени, не пережив его. В «Красных дьяволятах» форма стала более чуткой к содержанию, изменилась под его воздействием и поэтому сумела обеспечить содержанию более длительную жизнь— мы и сегодня смотрим фильм 1923 года с удовольствием, наивная энергия его сюжета выражает характер юных героев, уже неповторимых, как неповторима юность каждого из нас.

Дальнейший путь развития этого жанра в советском кино подтвердил, что приключенческий фильм, при всей условности своего сюжета, способен объяснить мотивы поступков, характер человека, действующего в непредвиденных обстоятельствах. Говоря о направлении, в котором развивался советский приключенческий фильм, нельзя не сказать и о том, как мало, к сожалению, использованы до сих пор его возможности. Стоит подумать над тем, почему это произошло. Не потому ли мы мало ценили этот традиционный жанр, что нам все-таки казалось, что в нем недостаточно может проявиться новаторская сущность советского кино. А может быть, известное высокомерие к этому жанру всего лишь прикрывало (особенно в годы бесконфликтности) боязнь остроты при-

Статья печатается с некоторыми сокращениями, полностью будет опубликована в сб. «Вопросы киноискусства» (№ 10) Института истории искусств.

ключенческого сюжета, ставящего героя в слишком рискованные ситуации. Какие мы здесь утратили возможности, стало, может быть, особенно очевидно, когда из тайников истории засверкала поразительная судьба советского разведчика Зорге и о нем сделал фильм французский режиссер Ив Чампи с западногерманским актером Томасом Хольцманом в главной роли. Этот обстоятельный фильм мы смотрели с чувством благодарности к этим двум художникам, и вместе с тем нас не покидала мысль о том, какие возможности остались неиспользованными в этом материале. Жизнь Зорге, его удивительные поступки не могут быть исчерпаны изображением событийной стороны, здесь требуется анализ взаимодействия человека и обстоятельств, что, как мы уже заметили, вполне в компетенции приключенческого жанра. Осознав до конца событийную сторону биографии, художник невольно открыл бы в материале глубинную тему — тему человека, заброшенного столь далеко от родины, но оставшегося ей верным до конца. Так ситуация приключенческая перерастает в ситуацию трагедийную. И это весьма поучительно: жанр, взяв от темы все, что может взять, обнаруживает не только свои пределы, но и новое содержание, которое сам уже освоить не может. Осознав это, искусство вправе снова обратиться к этому предмету.

Судьба другого, традиционного жанра — к о м и ч е с к о й — складывалась иначе. Комическая пережила пору расцвета в период немого кино и несколько угасла в 30-е годы, что можно объяснить не только условиями внешними, но и причинами, лежащими в самой природе развивающегося искусства. В 30-е годы с приходом звука экран в значительной степени утратил обнаженные приемы комизма и эксцентрики, выражаемые мимикой, жестом, пластикой, кино все больше изображало жизнь в формах самой жизни. В мировом кино, пожалуй, один Чаплин не сдал своих позиций, но характерно, что удержал он их именно ценой отказа на первых порах от звучащего слова.

В 60-е годы комическая обретает новую жизнь, о чем говорят примеры из практики и советского кино («Свадьба» и «Операция «Ы»), и американского («Безумный, безумный, безумный, безумный мир» и «Большие гонки»), и французского («Мой дядя» и «Все золото мира»), и английского («Стук почтальона»). Конечно, преждевременно говорить о новом расцвете комической, но уже теперь очевидно, что появление ее не случайно — кино, пройдя через звуковой период, когда обогащение опытом театра имело и другую сторону — забвение пластической культуры немого кино, сейчас переживает период звуко-зрительного синтеза, когда на новой стадии осваивается опыт немого кино. Весьма показательно, что молодой грузинский режиссер М. Кобахидзе в своей комической ленте «Свадьба» обходится без единого слова; начиная свой путь в современном искусстве, он как бы воздает дань традиции.

Иная судьба постигла м е л о д р а м у. Как и любой жанр, мелодрама меняется, меняется и ее значение в искусстве.

В свое время Белинский ставил в заслугу мелодраме то, что она выступила в оппозицию «надутой и неестественной тогдашней трагедии». Речь шла о классицистической трагедии, потерявшей героическое содержание и сохранившей лишь свою внешнюю многозначительность. Еще до того как романтическая драма бросила вызов классицистической трагедии, удар рационализму омертвевшей классики нанесла именно мелодрама. Пафос протеста против зла и неистовая напряженность эмоций определили демократизм мелодрамы, ее успех у простых зрителей. Однако очень скоро мелодрама от сочувствия угнетенному перешла к идеализации его, противопоставление добра и зла приобретало в ней все более абстрактный характер, лишенная социального смысла, она утверждала терпение как добродетель — уместно в связи с этим вспомнить замечание Маркса о «мелодраматической» лжи, апеллирующей к сердцу обывателя».

Кинематограф, так же как и театр и литература, имел и имеет в своем арсенале мелодраму. Вспомним, например, фэксов — ранних Козинцева и Трауберга, их стремление освоить в жанре мелодрамы материал не только исторической («СВД»), но и современной действительности («Чертово колесо»). Но если зарубежное кино в пору своего рождения добилось именно в этом жанре выдающихся успехов (мелодрамы Гриффита), то в советском кино мелодрама оказалась на периферии искусства. (Вспомним, как Эйзенштейн преодолевал ее в своих эпопеях.) В условиях революции старой мелодраме

не хватило исторической прозорливости, умения понять диалектику событий.

Революция требовала от экрана беспощадного реализма хроники или языка Шекспира, ибо революция, как подчеркнул Маркс,— тема для трагедии.

Экран же пересказывал революцию как мелодраму.

Это противоречие раннего советского кинематографа заметил кинодраматург Н. Зархи. В своем незавершенном труде «Кинематургия» он писал: «Экранизированный «Гамлет» будет в кинематографе мелодрамой. Он дойдет до нас не в трагедийности и философичности своей»*. По мысли Зархи, это происходило потому, что в ту пору кино недоступно было изображение сложных диалектических процессов, экрану недоступна была борьба идей, и основное внимание неизбежно обращалось на ход внешнего действия, в положительном персонаже виделось только положительное, а в отрицательном — только отрицательное. Диалектика характера была экрану недоступна.

Кино должно было пройти большой путь, прежде чем могли возникнуть «Иван Грозный» Эйзенштейна, «Тихий Дон» Герасимова, «Гамлет» Козинцева.

На этом пути меняется и сама мелодрама.

Если в 20-е годы новая революционная эпопея оттеснила мелодраму, не скрывая своего высокомерного отношения к ней, то уже через два-три десятилетия они настолько изменились, что поменялись ролями: теперь уже обновленная мелодрама выступила в оппозицию эпопее, когда та в годы ложного классицизма стала «надутой и неестественной». Речь идет не только о картинах Чиаурели «Клятва» и «Падение Берлина», но и о появившихся затем фильмах так называемого биографического жанра. За последние годы историко-революционный фильм сумел обновиться, о чем говорят такие произведения, как «Коммунист», «Ленин в Польше». Однако не следует забывать, что еще до них рационализм ложноклассицистской эпопеи преодолел фильм Григория Чухрая «Сорок первый», который при ближайшем рассмотрении есть не что иное, как мелодрама.

Драма простой, неграмотной красноармейки, поднятая до трагического пафоса, обнаженность чувств — все это в те годы аскетического кинематографа определило гуманизм «Сорок первого», его всеобщий успех. Есть причины, помешавшие нам тогда осознать этот фильм как мелодраму. Довлело традиционное представление об этом жанре. Кроме того, в «Сорок первом» потенциально заложены все признаки трагедии. Однако они могли (и должны) были проявиться лишь в той мере, в какой это позволял характер главной героини — бойца Марютки — характер не столько трагический, сколько драматический и лирический. В шедевре «Баллада о солдате» Чухрай подтвердил свое органическое понимание именно такого характера. Преодолев (сначала мелодрамой, а затем балладой) риторику эпопеи, он расчистил этим путь к другому возвышенному жанру — трагедии. Но когда в третьей своей постановке—«Чистом небе» — режиссер обратился к изображению уже действительно трагической судьбы, то сам оказался в плену риторики, причем в самый трудный, переломный момент действия картины.

Разумеется, каждая победа и каждая неудача художника может быть случайной, однако и через случай искусство познает свои закономерности.

Взяв в свое время на себя функции трагедии, мелодрама не обязательно возвращает их трагедии же. Свою территорию и свои функции жанр мелодрамы все больше уступает сегодня т р а г и к о м е д и и, которая те же задачи выполняет более современно. Думаю, не случайно Чухрай после «Чистого неба» избрал для постановки сценарий «Жили-были старик со старухой», герой которого содержит сильный элемент трагикомизма — возвышенным чудаком выглядит он уже в первой сцене, когда радуется, глядя на то, как горит его собственный дом.

Трагикомедия берет от жизни возвышенное и простое, но не ставит их в параллельном ряду, она вскрывает диалектику их отношений, постигая противоречия современной переходной исторической эпохи.

В современном кино трагикомедия играет огромную роль. Пожалуй, нигде это так не заметно, как в итальянском кино. Возвращаясь к героическому периоду Сопротивления, мастера итальянского кино прибегают теперь к жанру трагикомедии («Все по домам», «Генерал делла Ровере», «Пароль

---

* Цит. по статье: Л. Б е л о в а. Н. А. Зархи — теоретик кинодраматургии, «Вопросы киноискусства», вып. 8, 1964, стр. 312.

«Виктория», «Поход на Рим» и т. д.). А разве не трагикомичны у Феллини кинорежиссер Гуидо Ансельми в фильме «Восемь с половиной» и журналист Марчелло в «Сладкой жизни». Трагикомичен и герой своеобразной пародии на «Сладкую жизнь» — картины Дино Ризи «Трудная жизнь»*, которая как бы выворачивает наизнанку тему картины Феллини, иронизирует по поводу попытки Феллини показать нравственную гибель бездеятельной элиты как общечеловеческое потрясение.

Трагикомедия — как плащ из двойной ткани, в котором подкладка может стать лицом, лицо — подкладкой.

Трагикомедия, воспринимая историческое явление в момент его изменения, может взять и его прошлое и его будущее одновременно. В ней трагическое и комическое не сосуществуют, а переходят друг в друга. Она может уловить момент утраты трагического пафоса, когда явление, возвышенное в прошлом, предстает перед нами уже как фарс; трагикомедия же может кратчайшим путем — через смешное — выйти в область героического.

Таким образом, трагикомедия может обслужить совершенно различные направления в искусстве.

Ее знает искусство буржуазное и искусство социалистическое.

Комедийный «Василий Теркин», появившийся в трагический для нас период войны (что уже само по себе заслуживает осмысления), стал вехой в истории советской литературы. Потом появилось его продолжение— «Теркин на том свете», где как бы обнажилась методология создания трагикомического образа. Близок по духу Теркину Павел Колокольников, герой фильма «Живет такой парень». Мы этим вовсе не хотим сказать, что фильм стал таким же выдающимся произведением, как поэма Твардовского, просто в фильме обнаружилось то же стремление показать героическое там, где ты его и не ожидал встретить и где, казалось, ему и не положено быть. Возвышенное потому так часто рядится в смешное, что смешное оберегает его, дает возможность остаться самим собой. Здесь нельзя не вспомнить в упомянутом фильме «Живет такой парень» сцену в госпитале, куда попал Колокольников после такого происшествия — запылала чья-то машина с горючим, вот-вот взорвется и взорвет все вокруг себя; Колокольников вскакивает в нее и угоняет, пылающую, прочь, и когда она уже летит под откос, спасается, ломая ноги. В больнице корреспондент газеты спрашивает его: «Что побудило вас, зачем вы это сделали?» Не задумываясь, наш герой отвечает: «Сдуру!» Колокольников ответил так не потому, что сожалеет, что рисковал. Он не хочет, чтобы научно трактовали его поступок. Добродетель не хочет, чтобы ей платили за то, что она добродетель. Чтобы на нее указывали пальцем: смотрите, вот идет добродетель. Больше всего на свете она боится ложного пафоса и сентиментальности, защитой от них ей служит ирония.

Вдруг стало ясным, почему самый отважный, самый умный, самый справедливый персонаж народных сказок жил и действовал под именем... Иванушки-дурачка. Здесь обнаруживается генеалогия и таких героев литературы и кино, как Теркин и Колокольников. Сказанное вовсе не означает, что современное искусство сопротивляется открытому пафосу — в статьях о трагедии и эпопее мы покажем прямое выражение героического в кино. Здесь же речь идет о значении в кино жанра трагикомедии, природа которого и состоит в том, что возвышенное в нем проявляется через смешное и смешным же разоблачается, если это возвышенное ложно.

Говоря о трагикомедии в нашем кино, можно привести не много примеров. К ним безусловно относятся фильм «Миха» грузинского режиссера М. Кокочашвили, сценарий А. Володина «Похождения зубного врача». И тем не менее мы убеждены, что этот жанр еще займет свое место в нашем кинематографе.

Жанры не существуют отдельно, они зависят друг от друга. На каждом этапе развития они образуют определенную систему. Но получается так, что когда система нами познана — она уже вчерашний день, она уже объект для историка искусства. Поэтому важно пытаться увидеть момент перегруппировки жанров, когда связи между ними подвижны, когда система только складывается. Для этого надо считаться не только с тем, что уже есть, что очевидно, но и с тем, что еще незаметно, что пробивает себе дорогу и что только стремится утвердить себя. Это и есть связь теории с практикой, о кото-

* В нашем прокате — «Журналист из Рима».

рой так много говорится. Но здесь нам часто недостает решительности, а точнее сказать—недостает предчувствия и воображения, без которых предположения невозможны.

## 2. Что же такое жанр

В самом выборе жанра произведения обнаруживается отношение художника к изображаемому событию, его взгляд на жизнь, его индивидуальность.

Белинский в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» писал, что оригинальность автора есть следствие «цвета очков», сквозь которые он смотрит на мир. По мнению Белинского, такими очками у Гоголя был «гумор». «Такая оригинальность у г. Гоголя состоит, как я уже сказал выше, в комическом воодушевлении, всегда побуждаемом чувством глубокой грусти».

Эйзенштейн и Довженко мечтали ставить комические картины и проявили в этом недюжинные способности (имею в виду «Ягодка любви» Довженко, у Эйзенштейна — сценарий «М. М. М.» и комедийные сцены «Октября»), но гений их проявился в эпопее.

Чаплин — гений кинокомедии. Существовал миф об отважных американских золотоискателях. В «Золотой лихорадке» Чаплин развеял легенду, смешное оказалось сильнее мифа, смешное открыло нам глаза на историческое явление.

В недавно вышедшей книге «Моя автобиография» Чаплин открывает нам секреты комедийного творчества, но нигде, думается, он так не обнажил механизм смешного, как в раннем высказывании, которое мы позволим себе привести:

«В «Искателе приключений» я ем мороженое на балконе; рядом молодая девушка. Этажом ниже сидит дама, полная, респектабельная, хорошо одетая. И вот, когда я ем мороженое, целая ложка его вдруг падает мне на брюки, скользит по ним вниз и попадает прямо на шею дамы. Первый взрыв смеха вызван моим собственным замешательством, второй — и гораздо более сильный — когда мороженое скатывается на шею этой дамы, когда в волнении она начинает кричать и прыгать... Как бы ни было наивно все это, все же здесь можно отметить две черты человеческой природы: первая — это удовольствие, которое испытывает публика всякий раз, когда она видит богатых и обеспеченных людей в затруднительном положении; вторая — всегдашнее стремление публики испытать те же эмоции, что и актер на сцене. В театре прежде всего познаешь то, что простая публика чаще бывает удовлетворена, когда ей показывают чем-либо посрамленных богачей. Если бы я уронил мороженое на шею какой-нибудь бедной горничной, это вызывало бы не смех, а сочувствие к этой женщине. И поскольку горничная не теряет от этого своего достоинства, самый факт этот не был бы смешным. Вот когда я роняю мороженое на шею богатой женщины, я делаю именно то, чего она заслуживает».

В этом маленьком трактате о смехе все важно. Два отклика — два взрыва смеха — вызывает у нас эпизод. Первый взрыв — когда в замешательстве сам Чарли: мороженое попадает ему на брюки; скрывая растерянность, он пытается сохранить внешнее достоинство. Это всегда смешно, и если бы этим Чаплин ограничился, он остался бы всего лишь способным учеником Макса Линдера. Но, как видим, уже в своих короткометражках (своеобразных этюдах будущих картин) он нащупывает более глубокий источник смешного. Второй, более сильный взрыв смеха возникает тогда, когда мороженое падает на шею богатой дамы. Эти два комических момента связаны. Когда мы смеемся над дамой, мы этим выражаем сочувствие Чарли. И все-таки возникает вопрос: причем же здесь Чарли, если все произошло из-за нелепого случая, а не по его воле, ведь он даже не ведает о том, что случилось этажом ниже. Но тут-то как раз и зарыта собака: благодаря нелепым поступкам Чарли и смешон и... положителен. Дело в том, что нелепыми поступками мы можем творить и зло. Чарли же своими нелепыми поступками, и не ведая того, меняет обстановку так, как она и должна измениться, благодаря чему комедия достигает своей цели.

Смешное — не окраска действия, смешное — суть действия и отрицательного персонажа и положительного. Тот и другой выясняются посредством смешного, и в этом стилистическое единство жанра.

Жанр, таким образом, обнаруживает себя как эстетическая и социальная трактовка темы.

Почему, например, пьеса Толстого «Плоды просвещения» — комедия? Толстой пока-

зал в этой пьесе увлечение спиритизмом, это не было смешным, и люди, которые этим занимались, не казались себе смешными. Не ощущал никакой нелепости в своем поведении и богатый барин Звездинцев. Но сам Толстой относился к нему по-другому. Появляются крестьяне, в их глазах наш ученый барин, занимающийся спиритизмом, смешон.

Толстой пишет в дневнике:

«Форма повести: смотреть с точки зрения мужика — уважение к богатству мужицкому, консерватизм. Насмешка и презрение к праздности. Не сам живет, а бог водит».

Насмешка и презрение к праздности Звездинцева определили жанр «Плодов просвещения».

Жанр — трактовка.

Именно такая мысль предельно заостряется Эйзенштейном, когда он на занятиях во ВГИКе предлагает своим ученикам ставить одну и ту же ситуацию сначала как драму, потом как комедию*. В качестве темы для мизансцены бралась следующая строка воображаемого сценария: «Солдат возвращается с фронта. Обнаруживает, что за время его отсутствия у жены родился ребенок. Бросает ее».

Давая это задание студентам, Эйзенштейн подчеркнул три момента, из которых складывается умение режиссера: у в и д е т ь (или как он говорил еще — «выудить»), о т о б р а т ь и п о к а з а т ь («выразить»). В зависимости от того, ставилась ли эта ситуация в патетическом (трагедийном) плане или комическом, из нее «выуживались» разное содержание, разный смысл, следовательно, совершенно различной получалась мизансцена.

Однако, говоря, что жанр есть трактовка, мы вовсе не утверждаем, что жанр т о л ь к о трактовка, что жанр начинает проявлять себя лишь в сфере трактовки. Такое определение было бы слишком односторонним, ибо ставило бы произведение того или иного жанра в слишком большую зависимость от исполнения и только от него.

Жанр зависит не только от нашего отношения к предмету, но и (прежде всего) от самого предмета, но многим кажется, что для художника проблема жанра начинается лишь на этапе разработки фабулы в сюжет.

В статье «Вопросы жанра» («Искусство кино», 1959, № 11) А. Мачерет утверждал, что жанр — «способ художественного заострения», жанр — «тип художественной формы».

Статья Мачерета имела важное значение, после долгого молчания вокруг проблемы жанра она привлекла к ней внимание критики и теории, обратила внимание на значение формы, однако сейчас видна и уязвимость статьи — она свела жанр к форме. Автор не воспользовался одним своим очень верным замечанием: «Ленские события могут быть в искусстве только драмой». Плодотворная мысль, однако автор забывает о ней, когда подходит к определению жанра. Жанр, по его мнению,— тип художественной формы, жанр — степень заострения.

Казалось бы, такое определение полностью совпадает и с тем, как подходил к жанровой трактовке мизансцены Эйзенштейн, когда, уча студентов приемам режиссуры, одну и ту же ситуацию «заострял» то в комедию, то в драму. Разница, однако, здесь существенна; у Эйзенштейна шла речь не о сценарии, а о строчке сценария, не о сюжете и композиции, а о мизансцене, то есть о приемах исполнения частности — одна и та же, она может стать и комедийной и драматической, но чем именно ей стать — это всегда зависит от ц е л о г о, от содержания произведения и его идеи. Приступая к занятиям, Эйзенштейн этой мысли посвящает вступительное слово, он говорит о соответствии избираемой формы внутренней идее и приводит на сей счет следующее рассуждение Гегеля:

«Подлинная оригинальность как художника, так и художественного произведения, заключается в том, что они одушевлены разумностью истинного в самом себе содержания. Только в том случае, когда художник совершенно усвоил себе этот объективный разум, не примешивая к нему и не замутняя его чуждыми ему, идущими изнутри художника или заимствованными извне частными особенностями, он дает в оформленном предмете также и самого себя в своей наиистиннейшей субъективности, которая стремится быть лишь точкой, через которую проходит завершенное в самом себе художественное произведение... Хотя оригинальность в искусстве поглощает всякую случайную особенность, она, однако, поглощает последнюю лишь для того, чтобы

* Пример взят из стенограммы занятий по теме «Мизансцена» (1934/35 учебный год). Стенограммы публикуются в томе 4 избр. произв. С. М. Эйзенштейна.

художник мог всецело следовать импульсу и полету своего гения, своего вдохновения, проникнутого исключительно только одним предметом, который он изображает, и чтобы он вместо воплощения каприза и пустого произвола мог воплотить свою истинную самостоятельность в предмете, созданном им согласно истине. Не иметь никакой манеры — вот в чем состояла во все времена единственно великая манера, и лишь в этом смысле мы должны называть оригинальными Гомера, Софокла, Рафаэля, Шекспира».

Как видим, предоставляя студентам свободу жанровой трактовки ситуации, Эйзенштейн свободу выбора жанра и оригинальность ставил в зависимость не от каприза фантазии и оригинального приема, а от способности создать сюжет, истинный в самом себе.

Мысль эта постоянно мучила Эйзенштейна, в начале войны, 21 сентября 1941 года, он записывает в своем дневнике:

«В искусстве прежде всего «отражается» диалектический ход природы. Точнее, чем более vital искусство, тем ближе оно к тому, чтобы искусственно воссоздавать в себе это основное положение в природе: диалектический порядок и ход вещей.

И если он и там (в природе) лежит в глубине и основе — не всегда сквозь покровы, то и в искусстве место его в основном в «незримом», в «непрочитываемом»: в строе, в методе и в принципе...»

Поражает, насколько совпадают в этой мысли художники, работавшие в самые разные времена и в самых разных искусствах.

Скульптор Бурдель:

«Натуру необходимо увидеть изнутри: чтобы создать произведение, следует отправляться от остова данной вещи, а затем уже остову придать внешнее оформление. Необходимо видеть этот остов вещи в его истинном аспекте и в его архитектурном выражении».

Как видим, и Гегель, и Эйзенштейн, и Бурдель говорят о предмете, истинном в самом себе, и оригинальности художника, который должен понять эту истинность, чтобы быть оригинальным.

Однако, может быть, это относится только к природе? Может быть, речь идет о присущем только ей «диалектическом ходе».

У Маркса мы находим подобную мысль применительно к истории. Причем речь идет именно о характере таких противоположных явлений, как комическое и трагическое,— их, по мысли Маркса, формирует сама история:

«Борьба против немецкой политической действительности есть борьба с прошлым современных народов, а отголоски этого прошлого все еще продолжают тяготеть над этими народами. Для них поучительно видеть, как ancien régime*, переживший у них свою трагедию, разыгрывает свою комедию в лице немецкого выходца с того света. Трагической была история старого порядка, пока он был существующей испокон веку властью мира, свобода же, напротив, была идеей, осенявшей отдельных лиц,— другими словами, пока старый порядок сам верил, и должен был верить, в свою правомерность. Покуда ancien régime, как существующий миропорядок, боролся с миром, еще только нарождающимся, на стороне этого ancien régime стояло не личное, а всемирно-историческое заблуждение. Потому его гибель и была трагической.

Напротив, современный немецкий режим — этот анахронизм, это вопиющее противоречие общепризнанным аксиомам, это выставленное напоказ всему миру ничтожество,— ancien régime только лишь воображает, что верит в себя, и требует от мира, чтобы и тот воображал это. Если бы он действительно верил в свою собственную сущность, разве он стал бы прятать ее под видимость чуждой сущности и искать своего спасения в лицемерии и софизмах? Современный ancien régime скорее лишь комедиант такого миропорядка, действительные герои которого уже умерли».

Как видим, искусство «отражает» не только диалектический ход природы, но и истории.

История сама создает возвышенное и смешное.

Это не значит, что художнику всего лишь остается найти форму для готового содержания.

Форма не оболочка и тем более не футляр, в который вкладывается содержание. Содержание реальной жизни само по себе еще не есть содержание искусства. Содержание не «готово», пока оно не облеклось в форму. Не только форма зависит от содержания, но и содержание зависит от формы.

---

* Старый порядок. — *Ред.*

Рассуждая об этом, Пастернак обнажает суть творчества:

Опять Шопен не ищет выгод,
Но, окрыляясь на лету,
Один прокладывает выход
Из вероятья в правоту.

Здесь в каждой строке откровение: искусство бескорыстно, для него важна лишь истина, художник добывает ее в каждом произведении и каждый раз рискует, потому что нет готового решения, но если он его нашел — значит мысль была верной, и замысел художника приобретает правоту реальности.

Мысль и форма совпали не потому, что их соединили. Они преодолели друг друга. Мысль стала формой, форма — мыслью. Они стали одним и тем же.

Это равновесие, это единство всегда условно, потому что реальность произведения искусства перестает быть реальностью исторической и бытовой. Придавая ей форму, художник меняет ее, чтобы осмыслить.

Однако не уклонились ли мы слишком далеко в сторону от проблемы жанра, увлекшись рассуждениями о форме и содержании, а теперь начав еще разговор и об условности? Нет, мы теперь только приблизились к нашему предмету, ибо имеем возможность наконец выйти из заколдованного круга определений жанра, которые мы приводили вначале. Жанр — тип формы. Жанр — содержание. Каждое из этих определений слишком односторонне, чтобы быть верным, чтоб дать нам убедительное представление о том, *чем* определяется жанр и *как* он формируется в процессе художественного творчества. Но сказать, что жанр зависит от единства формы и содержания — значит также еще ничего не сказать. Единство формы и содержания — общеэстетическая и общефилософская проблема. В таком общем значении она разрешается в сфере метода. Жанр — более частная проблема. Она связана с совершенно определенным аспектом этого единства — с его условностью.

Единство формы и содержания есть условность, характер которой определяется жанром.

Жанр — тип условности.

Не случайно, что когда условность оказалась на подозрении, перестали говорить о жанрах. В период господства догматизма условность стала рассматриваться как недостаток искусства, как нечто противопоказанное реализму. Например, в Энциклопедическом словаре 1954 года о художнице Кете Кольвиц написано: «Реалистическую убедительность ряда ее произведений снижают черты условности». За условность приходилось извиняться. Правда, в конце указано, что «в отдельные листы части тиража словаря внесены исправления», допустим, что исправлена и характеристика метода художницы. Но дело, конечно, не в этом — противопоставление условности реализму пронизывало тогда художественную практику, в том числе и практику кино. Что может быть условнее мультипликации, где рисованные существа или куклы двигаются и говорят, как живые люди. Именно поэтому в те годы здесь особенно была ощутима боязнь условности. Если, например, с персонажем случались невероятные происшествия, то действие происходило обязательно во сне, а до того, как герой засыпал, и после того, как просыпался, он находился в «нормальной» реалистической среде.

В тех условиях не мог, конечно, появиться А. Тарковский, потому что в своем программном дебюте «Иваново детство» он стремился показать как реальность не только действие человека, но и его мышление, его подсознание.

Условность необходима, так как искусство невозможно без ограничения. Ограничивает художника прежде всего материал, в котором он воспроизводит действительность. Материал не является сам по себе формой. Преодоленный материал становится и формой и содержанием. Скульптор стремится в холодном мраморе передать тепло человеческого тела, он не раскрашивает скульптуру, чтобы она походила на живого человека — это, как правило, вызывает отвращение.

Принципы преодоления того или иного материала определяют не только специфику данного искусства, они питают общие закономерности художественного творчества — с его постоянным стремлением к образности, метафоричности, подтексту, второму плану, то есть стремлением избежать зеркального отображения предмета, проникнуть за поверхность явления в глубину, чтобы постичь его смысл.

Вспомним с этой точки зрения формулу Станиславского — «играя злого, ищи, где он добр». Станиславский здесь стремится к тому, чтобы злое мы увидели не как отвле-

ченное понятие, а как живое явление, которое возникло, следовательно, оно могло не быть, но если тем не менее оно существует — значит для этого есть свои причины. Так актер играет «историю характера», то есть выясняет обстоятельства, в которых этот характер сложился.

Ограниченность материала и ограниченность фабульных обстоятельств являются не препятствием, а условием для создания художественного образа. Работая над сюжетом, художник сам создает для себя эти ограничения.

Левитан в своей знаменитой «Владимирке» не показал ни одного человека, но атмосфера пустынного тракта передает тему одиночества людей, которым пришлось здесь пройти. Аналогичную задачу ставит перед собой Ван-Гог: на одной из его картин мы видим пару изношенных башмаков, а думаем о человеке, который их носил, о его участи. Зачем так поступают художники? Чтобы взять над нами власть, разбудить наше воображение, чтобы мы не только видели, но и догадывались — это дает всегда зрителю неповторимое переживание.

В «Войне и мире» Толстого в ночной сцене в Отрадном Наташа страстно желает взлететь, конечно, она не поднимается над землей, к этому стремится ее душа, потому что она живет предчувствием любви. Напрасно в этой сцене фильма С. Бондарчук и А. Петрицкий показали реальный полет над землей. Мы думаем не о Наташе, а о вертолете, с которого снимал оператор.

Экран — искусство зрительное, но это не значит, что в кино нужно показывать все, в том числе и то, что автор литературного оригинала лишь подразумевал.

В пьесе Бертольта Брехта «Карьера Артуро Уи» за историей героя пьесы каждый легко угадывает историю Гитлера. Брехт на это и рассчитывает. Гангстер Уи проходит через то же, что и Гитлер (предательство, демагогия, подкуп, террор, рабье молчание филистеров), однако то, что действие развивается на другом, «сниженном» материале (провокация с поджогом склада капусты), придает типизм и сатирический аспект известному событию. Реальная история была в пьесе всего лишь подтекстом, вторым планом. Это недостаточно учел постановщик «Карьеры» — дипломного спектакля во ВГИКе, сопроводив театральное действие изображением на экране, установленном прямо перед нами на задней стене сцены. Каждой сцене спектакля предшествует соответствующий эпизод реальной хроники. Пьеса лишилась подтекста, поскольку подтекст перешел на экран и сам стал действием. Теперь текст не усиливал действие, а конкурировал с ним; несмотря на отличное исполнение главной роли молодым актером Н. Губенко, пьеса потеряла масштаб.

Надо сказать, что использование экрана в постановке «Карьеры Артуро Уи» подсказано самим Брехтом — каждый сценический кусок начинается словами, которые автор рекомендует проецировать на занавес. Удачно использован этот прием в постановке «Карьеры» в студенческом театре МГУ (режиссер С. Юткевич). Справа и слева сцены — два маленьких экрана. Справа появлялись тексты — своеобразные эпиграфы автора к эпизодам. На левом — диапозитивы карикатур Гросса, которые подчеркивали атмосферу времени, но не подменяли собой действия.

Итак, художник преодолевает ограничения средствами условности. Условность освобождает его от необходимости копировать предмет, делает способным обнажить суть, скрытую за оболочкой предмета.

«Если бы форма проявления и сущность вещи непосредственно совпадали,— писал Маркс,— то всякая наука была бы лишней».

Натурализм боится условности, он избегает ее и потому способен уловить лишь внешнее сходство с жизнью. Натурализм безволен, он не способен сказать свое мнение о жизни, вынести ей свой «нравственный приговор».

Однако не менее безвольно и абстрактное искусство с его самодовлеющей условностью. Независимость абстракционизма иллюзорна, от него также ускользает суть предмета, независимым здесь оказывается не художник, а предмет, не познанный в своей сути.

И в первом и во втором случае происходит разрыв формы и содержания, потеря связи человека и истории, связи субъективного мира художника и объективной реальности.

Благодаря жанру эта связь сохраняется, в пределах жанра условность существует не сама по себе, она выражает безусловное содержание.

Жанр как бы регулирует условность. Он никогда не дает предмету остаться самим собой, не позволяет ему и безвольно раствориться в сфере абстрактной условности.

Искусство кино имеет свою условность и поэтому не только по-своему формирует уже известные жанры, но и создает почву для появления жанров совершенно новых, ранее в других искусствах неизвестных.

### 3. Кинематографическая специфика жанра

Теоретики не изобрели еще для киножанров оригинальных названий: они заимствованы из литературы. Роман стал кинороманом, повесть — киноповестью, драма — кинодрамой, комедия — кинокомедией и т. д. и т. п.

Но даже и в таком, как видим, довольно механическом приспособлении терминологии, был свой резон. Молодое искусство кино уже на первых порах своего существования формировало жанры, которые в литературе возникли в результате длительного развития.

Именно к терминологии литературы обратилось здесь кино, а не к живописи, хотя и литература и живопись в равной степени находятся у колыбели кино — новое искусство экрана как бы соединило в себе пластическую пространственность живописи и развитие действия во времени, свойственное литературе.

Традиционные жанры живописи — исторический жанр, батальный, бытовой, портрет, пейзаж, натюрморт и т. д.— практически не привились в кино, и не случайно. В живописи, вследствие того, что она передает один момент реальности, различие жанров прямо обусловлено содержанием (отчего понятие «тема» и понятие «жанр» почти синонимы). Другое дело в кино, которое изображает не один момент, а действие, вследствие чего содержание дано в развитии, то есть в изменении. Попытка придать теме значение жанра в кинематографе не оправдала себя. Об этом, например, говорит так называемый биографический жанр, который бурно расцвел в 40-е годы, был возведен в ранг ведущего жанра, однако оставил нам однообразные произведения, большинство из которых теперь можно смотреть лишь со специальной целью — эстетического удовольствия они вам не доставят. Естественно, что само понятие «биографический жанр» в кинотеории не прижилось, в то время как в живописи — и это заслуживает внимания — историческая картина и портрет сохраняют за собой значение жанра. Как видим, вопрос терминологии имеет практическое значение. Неповторимые биографии исторических деятелей могли в зависимости от конкретного содержания жизни героя стать на экране романом, поэмой, драмой, трагедией, трагикомедией, но все нивелировалось каноном «биографический фильм». Термин «биографический жанр» оправдывал ложное понятие, мешал осознать его и преодолеть на практике.

Однако то, что фильм может быть кинороманом, кинотрагедией и т. п., не означает, в свою очередь, идентичности этих жанров в литературе и кино. Приставка «кино» к названию литературного жанра не означает, что тот сохраняет свое содержание, принципы и границы, приобретая на экране лишь новую, кинематографическую оболочку.

Здесь обнаруживается уже другая — отрицательная — сторона заимствованной из литературы терминологии, она заставляет многих думать, что кинодрама — это драма, снятая на пленку. К сожалению, в практике с этим приходится встречаться сплошь и рядом, особенно когда речь идет об экранизации произведений литературы.

Фильм «Палата» поставлен по пьесе, и чтобы сохранить естественность действия, режиссер ключевые сцены выносит на натуру, в частности одно из объяснений героя и героини снимает в реальном саду. Но именно этим он разрушает правдоподобие, потому что те же слова, которые герои говорили бы на сцене, они произносят теперь, двигаясь по аллее. Одну и ту же мысль человек выразит по-разному в зависимости от того, сидит ли он в уютном кресле или спешит на работу. Данное конкретное психофизическое состояние человека определит не только словарный состав сказанной им фразы, но и конструкцию ее, тем более интонацию. Вот почему нам показалось, что в указанной сцене героиня произносит лишние слова, а трижды повторенное ею «люблю» и вовсе показалось ненужным: об этом уже сказали ее глаза, приближенные к нам кинокамерой. Сама натура в этой сцене оказалась ненатуральной. Люди не живут ею, она не живет людьми.

Как тут не вспомнить «Иваново детство», светлую березовую рощу, которая была снята так, что оказалась участником нравственного поединка лейтенанта Гольцева и Маши. А потом мы видим блиндаж, в нем пол устлан

стволами берез, таких же нежных, но у них обрублены корни, как обрублено детство Ивана — юного героя картины.

Киноизображение не есть оформление готового действия. Само изображение на экране есть действие. И изображение человека и изображение дерева — действие. Чтоб поставить в кино пьесу, нужно предварительно изменить ее форму (стало быть, и содержание): экран по-своему завяжет сюжет, изберет для этого же действия другие опорные моменты, наконец, по-своему завершит его.

На сцене невозможно завершить сюжет так, как, скажем, завершает его в фильме «Ночи Кабирии» Феллини: улыбка, нечаянно возникнув на лице героини, меняет ход действия. В театре это невозможно не только потому, что улыбку на лице актрисы увидели бы только зрители первых рядов. И для них, зрителей первых рядов, необходимы были бы еще какая-то сцена, какое-то словесное или физическое действие, чтобы ощутить перелом, происшедший в душе героини. Все это должна была бы сыграть актриса, реально находящаяся на сцене перед зрителем.

На экране мы видим не улыбку, а изображение улыбки. При этом мы уверены, что видим не улыбку актрисы, играющей Кабирию, а улыбку самой Кабирии. Улыбка на экране становится действием, значительно более сильным, непосредственным, чем на сцене. Здесь кинематографическое действие сильнее и литературы, потому что фраза «На лице Кабирии появилась улыбка» была бы в таком случае только информацией, но не источником переживания: нам нужно здесь самим увидеть, а не услышать лишь рассказ того, кто это видел. Здесь недостаточна и сила живописи, способной остановить мгновение. Здесь требовалось именно кинематографическое, движущееся изображение, чтобы передать не состояние, а момент перехода одного состояния в другое. Без этого мы не сумели бы в полной мере ощутить перелом, который внезапно произошел с Кабирией. Жестоко обманутая (вспомним — обманутая вторично, да еще тем, кому поверила и кого полюбила), она молит, чтобы ее убили, она не хочет больше жить, она не может больше жить. Она бредет сквозь лес, среди этих оголенных стволов (снятых так, что мы не видим крон). Откуда-то появляется толпа — молодые пары, веселые, кто-то на велосипедах, кто-то с гитарой,— вероятно, это режиссеру нужно было, чтобы фигура Кабирии показалась нам еще более обреченной на одиночество. Сейчас закончится картина, и, кажется, невозможно уже изменить ни судьбы героини, ни нашего подавленного состояния. Но именно в этот критический момент режиссер показывает нам ее лицо: Кабирия прислушалась, и вдруг на ее измученном лице возникает улыбка. Этот момент потрясает нас, мы переживаем то, что бывает с нами, когда трагический герой, после катастрофы, вызывает в нас уже не только страх и сострадание, но и душевный подъем, просветление.

Как видим, кинематографическое изображение снимает антагонизм между повествованием и драматическим действием.

Практически кинематограф изменил границы между традиционными родами — эпосом и драмой.

Эйзенштейн писал, что его «Потемкин» выглядит как хроника, а действует как драма.

Пудовкин подошел к решению задачи с другой стороны: его картина «Мать» является драмой, а действует как хроника.

(Эти великие открытия до сих пор не до конца осознаны, о чем говорит, например, привычка считать художественным фильмом лишь фильм драматический, то есть игровой, но не документальный, хотя документальный фильм — в отличие от репортажа — должен быть художественным произведением, поскольку неизбежно стремится к образному воплощению действительности.)

Разумеется, и до возникновения кино не было абсолютных границ между жанрами, в частности между жанрами литературы, о чем еще писал Белинский в своей статье «Разделение поэзии на роды и виды».

И все-таки не случайно, что Достоевский не считал возможным воспроизведение одного и того же сюжета в разных родах литературы. Он считал, что эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической, поскольку для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей. Однако Достоевский не отрицал возможности инсценировки романа, он считал, что при этом нужно как можно более роман переделать, сохранив от него лишь какой-нибудь эпизод для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно изменить сюжет.

Ранний кинематограф свел этот принцип к простому приему: от эпического произведения литературы он брал лишь любовную интригу, поэтому произведение литературы всегда становилось на экране мелодрамой. «Гамлет» — повторим мысль Зархи — в ту пору мог стать на экране только мелодрамой.

Однако не опроверг ли Зархи самого себя на практике, когда на основе эпического романа Горького «Мать» создал истинную драму. Здесь Зархи как бы удалось разгадать тайну, о которой говорил Достоевский: эпической форме он нашел соответствие драматической — недаром же все отмечали адекватность фильма Зархи — Пудовкина и романа Горького, несмотря на столь очевидную переработку сюжета.

Сюжет эпический стал сюжетом драматическим. В чем все-таки суть этого превращения?

В эпопее господствует событие, в драме — человек. Со времен Белинского мы привыкли к этой формуле, хотя, так же как и он сам, не абсолютизируем ее. Было бы неверно формулу эту трактовать так, что эпика интересует только событие, трагика — только человек.

Нет, и в том и в другом случае господствует, конечно, человек, личность.

Только в драме этой личностью является герой.

В эпопее — автор.

Героиню романа «Мать» Зархи наделил в сценарии трагической виной — желая спасти сына, она невольно предает его. Перелом, который происходит в душе героини в результате осознания ею своей вины, придает действию огромное напряжение вплоть до самого финала: смерть ее мы воспринимаем теперь как искупление вины. Содержание романа, таким образом, доходило до зрителя не через переживания автора, а через переживание героини. Это было открытием, однако дальнейшего продвижения на этом пути в пределах немого кино все-таки быть не могло. Об этом говорит следующий сценарий Зархи — «Конец Санкт-Петербурга», в котором он повторил мотив трагической вины, снова заставив своего героя пройти через невольное предательство и искупление. Следующий шаг неизбежно вел к мелодраматизации действия, отсюда и пессимистический вывод Зархи о невозможности постановки в немом кино «Гамлета».

Выход искал и Эйзенштейн, когда он во время пребывания в США столкнулся с задачей экранизировать эпическое произведение — роман Драйзера «Американская трагедия». Поставить фильм Эйзенштейну не удалось, но мысли его по поводу этого, изложенные затем в статье «Одолжайтесь!», имеют до сих пор принципиальное значение. Постановку «Американской трагедии» заказала Эйзенштейну фирма «Парамаунт», и она же помешала ему ее осуществить. Разошлись в определении жанра. Почему убил Клайд? Потому что он был злодей — настаивала «Парамаунт». Для такой трактовки нужна была мелодрама: честная, бедная девушка и злодей, погубивший ее. Дело сводилось к полицейскому «простому случаю», здесь хватало привычных средств немого кино, где мотивы поступков раскрывались довольно внешними проявлениями.

Эйзенштейн же написал сценарий в жанре трагедии, он хотел показать вину общества. «Психология и трагическая углубленность ситуации в таком виде несомненна»,— считал он.

И там же:

«Арсеналом сдвигаемых бровей, катящихся глаз, прерывисто «дышащей» или корчащейся фигуры, каменным лицом или крупными планами судорожной игры рук нам не обойтись, чтобы выявить все тонкости внутренней борьбы и во всех ее нюансах...

И аппарат скользнул «во внутрь» Клайда, тонально-зрительно стал фиксировать лихорадочный б е г м ы с л и, перемежающийся с внешним действием, с лодкой, с девушкой, сидящей напротив, с собственными поступками.

Зарождалась форма «внутреннего монолога».

Догадка о форме внутреннего монолога — одно из самых гениальных предположений Эйзенштейна. Она зародилась в недрах немого кино, но осуществить себя могла только с приходом звучащего слова. Возникает, естественно, вопрос, почему же в таком случае с наступлением звукового кино идея о внутреннем монологе была забыта, и сам Эйзенштейн долгое время не вспоминал об этом. Причина кроется в том, что раннее звуковое кино внутренний монолог способно было применить весьма примитивно — только лишь как голос автора или как голос героя, сопровождающий действие и комментирующий его. На рубеже немого и звуко-

вого кино слово и изображение еще, как говорится, выясняли отношения, боролись за экран, не имея достаточной свободы, чтобы безбоязненно подчиниться друг другу в достижении общей цели. Цель прояснялась в процессе этой борьбы. Внутренний монолог лишь как прием «от автора» был временным компромиссом в борьбе между изображением и словом, монтажом и внутрикадровым действием, между кино «немым» и «звуковым». А пока экран по-прежнему эпическое переживание мог передать лишь через переживание героя, которое, в свою очередь, могло дойти до нас через традиционные формы драматической борьбы на экране.

Эйзенштейн же под внутренним монологом понимал не прием, а такую структуру фильма, при которой бы он «тонально-зрительно стал фиксировать лихорадочный бег мысли». Отсюда необходимость, чтобы «аппарат скользнул во внутрь Клайда». Сегодня применяется для этого субъективная камера, которую следует поставить во взаимосвязь с открытым сюжетом и звуко-зрительным монтажом. Структура фильма воспроизводит не только психологию героя, но и внутреннюю речь, то есть может воспроизвести не только «он сказал», «он сделал», но и «он подумал».

Теперь мог быть экранизирован «Гамлет».

«Сохраняя все богатство материально-чувственной полноты, реальное событие может быть одновременно и эпическим по раскрытию своего содержания, и драматическим по разработке своего сюжета, и лирическим по той степени совершенства, с которым может вторить тончайшим нюансам авторского переживания темы такой изысканный образец формы, как система звуко-зрительных образов кинематографа».

Эти слова Эйзенштейна объясняют не только структуру фильма «Гамлет» Козинцева и «Мне двадцать лет» Хуциева, но и «Восемь с половиной» Феллини и «Земляничную поляну» Бергмана.

Немое кино, потом звуковое, а теперь кино звуко-зрительное не только видоизменяли жанры сами по себе, но и устанавливали в связях между ними новые закономерности. Система жанров — на каждом из этих этапов истории кино — определенная художественная система, которая есть не что иное, как стиль.

Жанр — всегда явление стиля.

Без анализа стиля невозможно переступить черту эмпирического изучения отдельных жанров, их истории, чтобы приблизиться к разработке теории жанра. Но если это так, то на пути исследования возникает и другая проблема. Поскольку современный экран овладел возможностью непосредственного воплощения субъективного начала автора, что стало свойством современного стиля в кино, то, естественно, весьма важно понять, в чем состоит это авторское отношение к миру и каков сам мир, который изображает художник. Современное кино и при стилистическом единстве обнаруживает различие в методе.

Иными словами, проблема жанра неразрешима без выяснения ее связи с проблемой стиля и метода.

Приступая к анализу жанров современного кино, автор в этой статье ограничил себя выяснением подходов к проблеме.

# Дмитрию Шостаковичу 60 лет

Ему еще не исполнилось и двадцати шести, а он уже был автором двух опер: оперы «Нос» (несправедливо забытой, но которую еще обязательно вспомнят!) и оперы «Катерина Измайлова», не так давно обретшей вторую жизнь и ныне совершающей победное шествие по театрам всего мира.

И никто в те далекие годы, глядя на молодого композитора с задорно торчащим юношеским хохолком, не мог бы представить себе, что за его плечами уже четыре, а то и пять монументальных симфоний, множество камерных сочинений, музыка трех балетов, музыка для целого ряда драматических спектаклей и кинокартин! Вся жизнь Шостаковича исполнена, я бы сказал, моцартовской щедрости.

Прекрасный профессионал, он, как и Моцарт, не чуждался и не чуждается никакого рода и никакого жанра в своем искусстве. Шостакович — гений. Его щедрость — это щедрость гения, который не может не творить непрерывно.

Ныне каждому музыканту, да и не только музыканту, ясно, что все сочиненное Шостаковичем составило эпоху в истории музыки. Да и не только музыки, ибо Шостакович — глубокий и самобытный мыслитель-философ.

Творчество Шостаковича знает великих предшественников. Из русских ближе всего ему традиция Мусоргского.

Но он композитор нового времени — времени Великой Революции, изменившей лицо мира. Бурные всплески ее праздников, ее титаническая борьба, ее трагические коллизии — все это нашло отражение в музыке композитора. Впрочем, слово «отражение» здесь неуместно, ибо Шостакович и самое содержание революционного времени неразрывны.

Редко являлся миру гений, в такой мере, как Шостакович, принявший на себя ношу времени.

Музыка Шостаковича даже тогда, когда он хочет быть объективным, никогда не «со стороны», никогда не присутствует в ней холодок соглядатая. Он всегда в самом центре бурь истории. Главное свойство его музыки — предельная выразительность, выразительность даже и в тех случаях, когда композитор, казалось бы, предается раздумьям-размышлениям.

...Поскольку я пишу для кинематографического журнала, очевидно, надо сказать хоть несколько слов о Шостаковиче — кинематографическом композиторе. Ну что ж, и здесь, может быть, как нигде, очевидна его великая щедрость!

Он написал музыку к тридцати семи фильмам — количество говорит само за себя. Он работал и продолжает работать со всеми крупными (а иногда и начинающими) мастерами советской кинематографии.

При этом он никогда не повторялся. Каждое его сочинение для кинематографа было сочинением вполне оригинальным. И фильмы, к которым композитор писал музыку, являлись фильмами не только сценариста и режиссера — имярек, но также и фильмами Шостаковича.

По своему личному опыту я знаю, как его музыка подчас давала совершенно неожиданное и более глубокое, более обобщающее звучание самому смыслу фильма, задуманного мною как автором-режиссером.

...Шостаковичу 60. И это ничуть не грустно! Может быть, еще никогда не писал он так мудро, так выразительно и так задорно, как пишет нынче.

И каждое его новое произведение — событие в советском и мировом искусстве.

Шостаковичу 60! Но все же, поседевший, увы, хохолок торчит с той же задорностью, как и в самые юные его годы.

**Л. АРНШТАМ**

В. АРХАНГЕЛЬСКИЙ

# Мифы и искусство научного кино

*Искусство начинается лишь там, где познание сливается с любовью или ненавистью...*

Л. Фейхтвангер. Успех.

## 1. О ТОМ, ЧТО НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ КИНО — НЕ ИСКУССТВО

Один из самых древних мифов. И один из самых новых мифов. Самых древних потому, что алгебра и гармония всегда несхожи, как огонь и вода, как «лед и пламень». Так было всегда и так будет всегда. Современная же модификация этого мифа не только во многом провокационный спор «физиков и лириков», но и упорные попытки ремесленной части режиссуры научно-популярного фильма не претендовать на искусство и даже этим гордиться.

Формула «мы не художники, мы пропагандисты научно-технического опыта» убедительна не только скромностью (которая украшает людей), но и этакой окраской оперативности, практичности, злободневности (которая тоже украшает людей). Но ведь искусство, как утверждают большие художники, возникает из п о з н а н и я, соединяющегося с л ю б о в ь ю или н е н а в и с т ь ю. На любовь и ненависть нужен метраж, часто в ущерб... научной информации. А всякий ущерб плох.

В самом деле, «искусство в о з н и к а е т»! Но может и не возникнуть! Зачем же определенности фильма, «набитого» информацией, предпочитать «неопределенность» произведения искусства? Вы замечаете, как ловко понятие «неопределенность в о з н и к н о в е н и я искусства» подменяется «неопределенностью п р о и з в е д е н и я искусства»? Как следствие выдается за причину и потому отвергается. А между тем настоящее искусство рождается всегда с трудом. Недаром А. Толстой писал, что страшится чистого листа бумаги, на котором начинает роман.

Представим себе, что тематический план производства научно-популярных фильмов будет составляться именно с такой «поправкой» на искусство, на творческую осторожность художника перед темой, на удивление его... предполагающее иногда ломку сценария... Если «дать» каждому режиссеру «права художника» — это значило бы исключить подавляющее большинство тем, примечательных лишь своей подчас сиюминутной информацией. Это повлекло бы за собой пересмотр чрезвычайно сжатых (мы увидим далее почему) экономических нормативов производства научно-популярного фильма (каждая часть не дороже 11 тысяч рублей).

Помню, как два или три года назад при приемке фильма «Педагогические раздумья» товарищи из Комитета по кинематографии сразу же спросили: а как называлась эта тема в плане? Оказалось, что в темплане после названия фильма шло описание «сиюминутной информации» о поисках нового советскими педагогами в Новосибирске, Ростове и Липецке. А возник фильм о насущных, наболевших, требующих своего разрешения проблемах школы. Это было вторжением кинематографистов в жизнь. А тематическая аннотация, словно нарочно, утверждала бесстрастную констатацию фактов, указанных консультантом. Как видим, бюрократизм бывает и научно-популярным...

Что же такое научно-популярный фильм? Роман или учебник? Художественное или нехудожественное? Искусство или неискусство? Или нечто среднее?

«Научно-популярное кино — искусство», — говорят одни.

«Научно-популярное кино — не искусство», — говорят другие.

Как это ни удивительно, но те и другие правы. И неправы.

Мы горячо обсуждаем этот миф. Сколько о нем было сказано слов, сколько сгорело нервных клеток. А ведь говорить надо было совсем о другом. В результате наши киностудии продолжают делать в большинстве своем некие «усредненные» науч-

но-популярные фильмы для некоей «средней» аудитории, усредненные и в отношении искусства и неискусства. Но это сфера уже другого мифа. Второго. Мифа-парадокса.

### 2. О ТОМ, ЧТО НАУЧНОЕ КИНО НАХОДИТСЯ НА «СОДЕРЖАНИИ» У ИГРОВОГО

Это поистине удивительный миф. Удивительный потому, что этот миф реальность, и реальность, к которой привыкли.

Работники проката любят говорить, что научно-популярные фильмы — иждивенцы художественного кинематографа и существуют в виде бесплатного приложения к нему. И вместе с тем этот миф как бы чрезвычайно доброжелателен и гуманен. У научно-популярного кино задачи огромные, пропагандистские и популяризаторские. Просвещать народ надо? Надо. Пропагандировать надо? Надо. Дело это по самой своей природе бескорыстное, а что может быть прекраснее бескорыстного служения обществу? Научно-популярное кино благородно своей образовательной миссией. А образование у нас, как это известно всему миру, бесплатное.

Вот и существует научно-популярное кино на государственной дотации. У нас нет специальной организации, ведающей прокатом научно-популярных фильмов, которая продвигала бы эти фильмы в различные аудитории (даже за десятикопеечную плату). Мы до сих пор совершенно не знаем, сколько зрителей смотрело тот или иной научно-популярный фильм.

Сейчас все чаще и чаще вспоминают о Ленинской пропорции показа фильмов, пропорции, которая помимо художественного фильма в программе киносеанса должна включать хроникальный и научно-популярный фильмы.

Однако много ли найдется научно-популярных и документальных фильмов, достойных таких коммерческих программ? Ведь многие подобные фильмы планировались и планируются до сих пор с некоммерческой скромностью и с ведомственной роскошью (раз есть деньги, надо их использовать).

Неясно ли, что первый миф о том, что научно-популярное кино может и не быть искусством, взращивается именно на эти деньги? Для того чтобы научно-популярный фильм мог быть включен в коммерческую программу, он должен обладать особыми качествами и должен быть сделан интересно. Кем? Художником, а не ремесленником.

Но, может быть, действительно, такие фильмы невозможно сделать? Может быть, действительно...

### 3. КИНЕМАТОГРАФ СОСТОИТ ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ДОКУМЕНТАЛЬНОГО, НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОГО

Этот миф нужно рассмотреть подробней. «Ты на какой студии работаешь?»— «На художественной».— «А я все на хронике».— «Ну давай к нам, ты же творческий человек. А ВГИК ты окончил по художественному?»— «Да».—«Давай, давай к нам». Примерно такие разговоры можно слышать в среде молодых режиссеров и нашей Московской научно-популярной киностудии.

Если следовать подобным призывам, то на студии не будет молодежи. Впрочем, года четыре назад ее не было вовсе. И средний возраст режиссуры равнялся 69 годам. Сегодня на студии работает больше молодых режиссеров, окончивших ВГИК. Наши уважаемые режиссеры, прежде всего Б. Долин и А. Згуриди, немало потрудились над тем, чтобы так стало.

Долгое время научно-популярное кино официально признавалось и важным и нужным, а в в жизни выглядело, как второстепенное, даже второсортное. Это работал миф. Он работает и сейчас. И его действие ощутимо уже на приемных экзаменах. Примерно десять лет назад нашу мастерскую во ВГИКе образовали люди, не добравшие очков для художественной мастерской. Приблизительность этого «недобора» особенно ясна сейчас, когда многие из моих товарищей по мастерской стали признанными мастерами художественного кинематографа. Но наше появление во ВГИКе было связано с каким-то сознанием нашей непервосортности (к счастью, весьма неоправдавшейся).

И сейчас молодые люди, поступающие на отделения документального и научно-популярного кино в Киноинститут, встречаются со своеобразной «сегрегацией». Она заключается и в более кратком, чем у художественников, сроке обучения, и в меньшем количестве просмотров (немаловажный фактор во ВГИКе), и в меньшем числе часов актерского мастерства и монтажа, и т. д. Но самое главное беспокойство возникает где-то на третьем-четвертом курсах. Именно тогда студенты, еще слушатели мастерской, впервые начинают понимать всю меру ответственности за свою профессию: для кого же они будут снимать свои фильмы через год-другой?

Нужно отдать должное нашим ребятам — они стойко переживают это беспокойство, не поддаются панике. И все-таки судьба каждого молодого режиссера на научно-популярной студии остается и будет долго оставаться проблемой.

Режиссер, сделавший первый фильм на «Мосфильме» — так или иначе доведя дело до конца

(что само по себе уже сложно),— будет известен. Ему поручат другой, более сложный фильм. А затем он уже сам будет планировать свою судьбу.

На нашей студии судьба молодого человека, поставившего первый, даже самый удачный фильм, должна быть постоянно в центре внимания коллектива, тематического планирования и Комитета по кинематографии. Есть это внимание — есть режиссер. Снимать часто и много в этих условиях лучше, чем снимать то, что хочешь, но более тщательно. Одни поступают так, другие по-другому.

Однако важно, чтобы каждый молодой режиссер, пришедший на научно-популярную студию, был поставлен в условия художника, а не ремесленника.

А как же извне работает этот миф? Под влиянием этого предрассудка в научно-популярном кинематографе сформировалась традиция: избегать игровых фильмов. В числе прочих главными здесь были три причины. Во-первых, кадры студий складывались прихотливо: пытались ставить игровые фильмы люди, потерпевшие неудачу в художественном кинематографе. Но так как работать с актером они, как правило, не умели, результаты их деятельности компрометировали игровой научно-популярный фильм. Подчас, не обладая даром (а это дар!) самостоятельно планировать свою жизнь в искусстве, они брались за самые незначительные темы. Надо ли говорить, как поддерживали они миф о художественном и нехудожественном кинематографе. Вторая причина заключалась в актерах, рассматривавших свою работу на нашей студии как побочную. В результате бесталанные режиссеры ставили бесталанные сценарии и талантливые актеры их обычно не разыгрывали. Надо ли говорить, что миф держался и на этом. И третья причина — в павильонном кризисе.

Три упомянутые причины имели следствием искусственность, неестественность большинства научно-популярных игровых фильмов. И их стали избегать запускать в производство. Да к тому же и стоили они дороже, чем неигровые.

Особенно болезненно ощущают это сложившееся таким (или приблизительно таким) образом положение мои товарищи по объединению детских и юношеских фильмов. Фильмы для детей требуют выдумки, интересной формы, занимательного действия, воплотить которое при существующих лимитах на постановку научно-популярного фильма нельзя.

Есть лишь один выход из этого положения. Вопреки мифу о «художественном» и «нехудожественном» кинематографе — дать право ставить отдельные научно-популярные фильмы по смете художественных короткометражек. Причем я имею в виду производство не только игровых фильмов, но и иных фильмов, сложность которых обязывает расширить смету.

И здесь, вопреки мифам, мне хочется сказать несколько добрых слов о научном кино и о его возможностях. Не думаю, что я скажу что-либо новое. Но это лежит на сердце, и, по-моему, это верно.

### 4. О ТОМ, ЧТО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНО РАБОТАТЬ ИНТЕРЕСНЕЕ, ЧЕМ В КАКОМ-ЛИБО ИНОМ

Этот миф не верен с самого первого взгляда. В самом деле, если бы режиссера С. Герасимова спросили, почему он работает на студии имени М. Горького, а не на ЦСДФ, он мог бы напомнить о том, что именно он, Герасимов, руководил кинохроникой Союза ССР во время Великой Отечественной войны. И что именно он, Герасимов (так же как А. Довженко), сделал прекрасные документальные фильмы на студии документальных фильмов. А режиссеры ЦСДФ — с какой страстью и любовью каждый из них говорит о своем деле!

Но как-то повелось исстари, что мы, работники научного кино, более скромно и осторожно отзывались о нашем искусстве. Разумеется, мифы портили дело, но главная причина, как мне кажется, в самом научном кино, в одной его замечательной особенности.

Я убежден, что история научного фильма как произведения искусства только начинается. Способ познания действительности кинодрамой или кинокомедией один. Способ познания действительности киноискусством непосредственного наблюдения другой.

Научный кинематограф — кинематограф поистине синтетический, сочетающий в себе первые два пути и имеющий еще свои особенности: многообразное и постоянное опосредствование действительности материалистическим научным мировоззрением.

Я не без зависти думаю о будущем режиссере-мыслителе, обладающем свойствами художника, который сможет с легкостью оперировать всеобъемлющим арсеналом кинематографических средств. Игровые сцены и документальные кадры, фильмотека и съемки скрытой камерой, исследовательские съемки редчайших научных открытий, человеческие судьбы и размышления о мире, драмы, комедии, трагедии идей и постановка и осмысление естественнонаучных и общественных проблем (сейчас мы почти забыли, что обществен-

ные науки тоже науки), трактаты и иронические эссе... Гимны и будни науки.

Сейчас мы делаем лишь первые робкие шаги. И прямо скажем — шагать нам приходится в трудных условиях.

### 5. О ТОМ, ЧТО НАДО ДЕЛАТЬ КАЖДЫЙ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЙ ФИЛЬМ ДЛЯ ВСЕХ

Если говорить о том научно-популярном кино, каковым оно сейчас является, то есть находящемся на иждивении у художественного кинематографа, не приносящем собственной прибыли и поэтому не изучающем своей аудитории, — миф не следует признавать мифом. Иждивенец всегда просит снисхождения у окружающих: вот мы что-то там сделали, может быть, посмотрите?

Что можно делать, не зная и не изучая аудитории? Можно умозрительно рассчитать некий средний уровень образованности и возможность восприятия информации. И на него ориентироваться. При этом условии просто невозможно не выбрать самый примитивный уровень восприятия. И назвать его общедоступным.

Думается, что в соответствии с решениями XXIII съезда КПСС научное кино не может долго оставаться благотворительным островком, показатели которого не определяются по валу реализованной продукции.

Ясно, что для одних людей интересны просветительные фильмы, дидактически популяризирующие основы знания. Для других — фильмы о проблемах, о прочих науках (в том числе и общественных). Для третьих интересно сочетание конкретной научно-технической информации с философскими размышлениями, киноэссе, научно-художественными киноновеллами и даже кинофельетонами.

Для одних людей содержание и форма тех или иных научных фильмов будет сложной для восприятия, другие нуждаются именно в сложном содержании и сложной форме. Причем точек соприкосновения вкусов и интересов между этими частями аудитории может и не быть.

Когда у научного кинематографа будет свой орган проката (именно свой, потому что критерии при прокате художественных и научных фильмов различные), тогда фильм, на который затрачены средства, должен будет сторицей их возвратить. Именно тогда научный фильм будет экономически выгодно продвигать. Работники проката научных фильмов, по-видимому, будут не только хорошими экономистами, но и социологами, исследователями, хорошо знакомыми и с кинематографией и с наукой. Это-то и будет поистине просветительная работа, которую нужно умело и с энтузиазмом вести. Вот тогда идеологическая и образовательная отдача будет бесценной. Именно в этом, на наш взгляд, заключается новое качество просветительства сегодня.

Самое любопытное в том, что научно-популярные журналы («Наука и жизнь» и другие) уже осуществляют дифференцированную подачу материала. Правда, журналы легко верстать на разных уровнях сложности. Выборочность происходит автоматически: непонятное пропускается одними и интересует других. Различный уровень в «расширенных» кинопрограммах соблюсти гораздо труднее. Кинопрограмма — не многостатейный журнал, она состоит из трех-четырех фильмов. Читателю легко перелистать страницы и приняться за другую статью. Попробуйте-ка в кинозале «переждать» двадцатиминутный фильм, чтобы следующий смотреть с интересом!

На наш взгляд, наряду с Обществом по распространению политических и научных знаний нужен киноорган, который бы являлся и экономическим и просветительным. (Кстати, поиски прокатного органа научных фильмов ведутся во многих странах мира.)

Да простит меня читатель, но мне хочется назвать мифом призыв делать научные фильмы «для всех».

### 6. О ЗАКАЗЧИКАХ И РЕЖИССЕРАХ-ИСПОЛНИТЕЛЯХ

Из всего предыдущего напрашивается вывод: пора отказаться от термина «научно-популярный фильм» и объединить учебно-просветительное кино с научно-художественным одним лишь общим названием — научная лента. Задача первых фильмов — просветительство, популяризация научных знаний. Задача вторых — опосредствование действительности научным мировоззрением, размышление о мире в широком, научном, философском плане.

Когда-то мы говорили: в школе надо давать лишь основы знаний. Но педагогика пришла к выводу, что в школе еще надо у ч и т ь д у м а т ь. Научное кино — действенный педагог. Неужели мы не решимся поддерживать фильмы, приобщающие к знанию, в м е с т е с фильмами, учащими думать?

В статье «Фильм со знаком вопроса» («Искусство кино», 1965, № 9) я попытался рассмотреть одно из возможных направлений развития научного фильма, того, что учит думать (серия «Клуб интересных проблем»). Единственным реальным результатом моего выступления явилось изъятие из перспективного плана на 1967—1968 годы

фильмов серии «Клуб интересных проблем». Может быть, эти темы исчезли потому, что они не умещаются в понятие «научно-популярное» кино? Ведь они не популяризируют основы знания, а лишь у ч а т думать.

В научно-популярной кинематографии, десятилетиями не испытывавшей притока молодой режиссуры, сложился потребительский миф о режиссере-исполнителе, режиссере-оформителе, гонящем «вал». Художники с ярко выраженной индивидуальностью (а таких появляется все больше и больше) называют эти предрассудки тем, чем они являются,—мифом.

Бурный рост технических достижений и научных открытий требует все более полной и все более расшифрованной информации. И мы должны быть готовы к усилению зрительского внимания к нашим фильмам.

Оригинал всегда сложнее интерпретации. Но, в свою очередь, оригинал — достижение, открытие — всегда лишь часть целого мира, в котором он родился. И он должен быть освоен искусством.

Этот мир блистателен и драматичен. Это целая система размышлений и эмоций, восторгов и разочарований, затуханий и взрывов. Это мир, возникающих и терпящих крушение идей, мир терпения и азарта, опрометчивости и упорства, это мир подвига. Достижения и открытия — они ведь вершины в мире науки. Разве можно изучить лежащую внизу страну только по пикам ее горных вершин? А ведь частенько мы планируем лишь «горные вершины».

### 7. ПРОТИВ МИФОВ

Чем миф отличается от реальности? Тем, что с ним ничего не поделаешь, потому что это в общем-то н и ч т о. И еще тем, что, живя в мифических условиях, можно делать все, что угодно. И подчас не на пользу делу: ведь критерии-то мифические!

Что же делать?

Трезво отдать себе отчет во вредности существующих мифов.

На наш взгляд, существует вид кинематографа — н а у ч н ы й. У этого вида есть разновидности: учебно-просветительная, научно-художественная, специально-исследовательская. Каждая развивается по своим законам — одни по законам искусства, другие по законам дидактики.

Итак — н а у ч н ы й вместо «научно-популярный». Кстати, в кинематографической среде давно шли разговоры о том, что надо бы придумать «научно-популярному фильму» какое-то другое название. На наш взгляд, не нужно ничего придумывать. Надо лишь уместить термин «научно-популярный» в более широком понятии н а у ч н ы й.

Термин «научно-популярный» пришел к нам в кино из литературы. Может показаться, что он должен существовать в кинематографе, подобно тому как он существует в литературе. Лишь инерция создала такую аналогию. Здесь не время и не место обсуждать проблемы научно-популярной литературы, следует сказать лишь о главном. Да, существует научная литература (научные труды, философские произведения и проч.) и существуют научно-популярные и научно-художественные книги. В кинематографе же фильмов по философии и другим гуманитарным наукам просто нет. Подобные научные труды пишутся на бумаге, а не снимаются. Исследовательские фильмы лишь иллюстрируют написанное. Таким образом, выходит, что произведения киноискусства делаются не самостоятельными мыслителями, художниками, а лишь популяризаторами. По аналогии представим себе, что н е т ни трудов философов, ни трудов экономистов, а есть лишь популяризаторы. Верной ли тогда предстанет перед нами научная литература? Нет, неверной. А в кино мы к этой неверной картине привыкли, считаем ее нормальной и единственной.

Научный кинематограф, так же как и литература, нуждается в кинематографических Аристотелях, Гегелях, Стасовых, Белинских, де Крюи, Мечниковых. Потому-то важно сегодня определить для научного фильма его правильное место и обратить внимание на ту часть научного кинематографа, которая должна взрастить не только популяризаторов, но мыслителей и художников.

Сегодня нам приходится работать в условиях действующих мифов. Может показаться, что, относя один вид нучных фильмов к искусству, а другой к неискусству, мы пытаемся умалить роль одних режиссеров и авторов и возвысить других. В литературе этот вопрос решен очень просто и естественно. Учитель средней школы никого не спрашивает, писать ли ему роман или нет. Он гордится своей профессией. И если хватит таланта на искусство — профессия его ниже не станет. То же самое и журналист, публицист. Все это разные роды деятельности и размежевать их — значит помочь развитию каждого в отдельности.

Такое разделение, определенность будут, несомненно, способствовать укреплению ответственности каждого работника — в просветительской или в художественной его миссии. На протяжении всей истории научного кино каждый талантливый фильм так или иначе противостоял мифам. Сейчас им противостоит сама наша жизнь, а в жизни побеждает лишь живое.

Борис БАБОЧКИН

# Смотрите вверх...

Я буду говорить о нашей актерской профессии. В то время когда я начинал — это было в 1918—1919 годах в Саратове, провинциальном городе с довольно хорошими театральными традициями,— повсюду стали открываться студии. Люди получили возможность заниматься искусством, и театр стал их прибежищем. Тысячами подавали заявления. Тысячи людей захотели стать артистами. Потом начался отбор.

В 1920 году я приехал в Москву учиться в театральном училище. В студию М. А. Чехова было подано 900 заявлений, принято было 30 человек, через три месяца из этих 30 осталось 12 или 15. Сколько из них стали актерами? Могу назвать: Бендина, Кудрявцев (я беру своих однокашников), Кнебель (она была немного старше меня) стала режиссером и я. Все остальные актерами не стали.

Какой процент людей, по-вашему, имеет способности к актерству, большой или малый? Насколько я наблюдал — очень небольшой. Скажем, из 100 нормальных людей 95 могут петь, плохо или хорошо, но могут петь и поют, вернее, все 100 поют, хотя пятеро не имеют на это права. А рисунок? Из 100 человек рисуют относительно прилично 30 человек, может быть, даже 40. Танец... Годятся все, кроме хромых. Остальные, не имеющие увечья, могут танцевать, скажем, в масштабе самодеятельного кружка, все это годится.

Сколько человек из 100 имеют право играть на сцене? Меньше одного процента. Из тысячи — пять. Очевидно, способность к лицедейству — наиболее редко встречающаяся способность. Почему же в таком случае кажется, что играть на сцене, быть актером так легко?

Когда у меня подрастала дочь — было ей лет шесть-семь, еще до школы,— я как-то позвал ее в театр, в первый раз посмотреть, как я играю. Я даже волновался, мне было интересно узнать, какое у нее будет впечатление. Она пришла на утренний спектакль. Я работал тогда в Александринском театре. После спектакля я спросил ее несколько смущенно: «Ну как?» Она тоже смутилась и сказала: «Не знаю...» — «Ну что же, понравилось тебе?» — «Ну, папа, ты же просто говоришь, но ведь все люди говорят!»

Вот это очень важно. Действительно, все люди говорят. Хороший актер играет так, что кажется, будто это никакого труда не составляет. У каждого зрителя должно создаться впечатление: что здесь особенного? Это же так просто и естественно. Но в этом вся трудность, здесь и начинается противоречие профессии. Когда танцует Плисецкая, то для меня совершенно ясно, что я так не умею. Но когда Лоренс Оливье играет Отелло, то мне кажется, что я тоже так могу, он же такой естественный! Вот видите, я тоже ошибаюсь: мне кажется, что я мог бы сыграть Отелло, хотя, вероятно, это совершенно невозможно.

Профессия актера — противоречивая профессия, есть в ней особая сложность, особый секрет.

Сложность заключается еще вот в чем. Вы знаете роман Хемингуэя «Иметь и не иметь». Тут тоже страшное противоречие. Пока я не умею — я интересный актер. Как

Запись очередной беседы из цикла встреч с мастерами искусств в Центральном Доме кино.

только я умею — я становлюсь актером менее интересным. Это самое ужасное, что есть в нашей профессии. Молодежь завидует моему и нашему опыту, но мы завидуем молодежи в смысле ее неумения играть. И это не случайная вещь. Я сейчас опять вернулся к педагогической деятельности и вижу, что кинорежиссеры с удовольствием снимают неумелых актеров, которые еще не кончали ВГИКа, актеров, у которых еще масса недостатков. Эти недостатки в руках хорошего режиссера становятся достоинствами, становятся признаками подлинности жизни персонажа на экране. Я начинаю работать со студентом, а он ужасно двигается, плохо говорит, ничего не умеет. Однако известно, что этот юноша уже снимался в трех главных ролях, очень нравится и очень хорошо получается в кино.

Это значит, что он еще снимается, как маленький ребенок, он еще смел храбростью человека, который не сознает, что пропасть рядом. Потом только, через несколько лет, он начинает это понимать. И вот, пройдя через этот период, который продолжается, по общему актерскому мнению, ровно 30 лет, он уже не боится пропасти, хотя точно знает, что она есть, что она рядом.

Актерское умение все время переходит в штамп, это его тенденция, это его основной признак. И настоящим художником становится только тот актер, который перед каждой новой работой говорит себе: не умею, не знаю, как это делать, и все начинает заново, все начинает еще раз. Самое ужасное в актере — это самоуверенность человека, который считает, что «его мастерство проверено». Это выражение не мое, это выражение одного очень крупного актера Малого театра (нет надобности называть его фамилию). Он говорил: «Мое мастерство проверено». Он был достаточно крупным, но недостаточно интересным актером.

Следующий вопрос: можно ли научить играть? Я отвечаю на этот вопрос решительно: научить играть нельзя. Можно ли научить рисовать? Можно. А научить играть нельзя. Даже когда я преподаю во ВГИКе, я должен избегать желания учить играть, я должен подтолкнуть человека, чтобы он научился сам. По этому поводу, может быть, стоит поговорить и поспорить, но для меня дело обстоит именно таким образом.

Многих волнует вопрос: что такое актер кино и что такое актер театра?

Что считать признаками театрального актера? Если этими признаками нужно считать поставленный голос, резкую выразительность средств, доходчивость — я говорю, в общем, о хороших качествах,— то такой актер в кино не нужен, он не получается или получается на экране плохо. А вот тот самый ученик ВГИКа, молодой человек, который ничего не умеет, интересен как фактура для режиссера в такой-то роли. Это два полюса. Кого выбрать — такого киноактера или такого театрального актера? По моему мнению, ни того, ни другого. Я для себя не вижу разницы между актером театра и актером кино. Есть хорошие актеры кино и есть хорошие актеры театра. Из практики мы знаем, что театральные актеры очень удачно играют в кино. Есть, правда, случаи, когда кинематографический актер начинает действовать в театре, но случаи эти редки.

Мне кажется, что идеальным актером будет такой актер, как Лоренс Оливье. Это абсолютный актер театра и в такой же степени абсолютный актер кино. Вот, мне кажется, идеал актера. В нашей практике я мог бы назвать, например, Щукина; где он был больше — в театре или в кино,— мне трудно сказать. Это был актер в полном смысле слова для театра и для кино того времени. Для современного кино он, очевидно, тоже был бы великим артистом.

Наши кинематографические актеры все время тоскуют по живому общению со зрителем, которого не заменяет и никогда не заменит съемочная площадка. Даже громадная слава, популярность, известность, уважение не заменят в актерской биографии какого-то одного, проходного, не оставившего никакого следа в его послужном списке спектакля, где актер играл так, что помнит об этом всю жизнь, и те зрители, которые в тот вечер были в театре, тоже не забудут этого никогда.

Сошлюсь на свой опыт. У меня был «Чапаев», были другие роли в кино, которые считаются удачными, были роли в театре, более интересные, менее интересные, но само я знаю, что играл по-настоящему, во всю свою силу, используя все свои возможности, только один раз в жизни. Это было очень давно, по-моему, в 1927 году. Я был молодым провинциальным актером, который сменил маленькие роли в московских театрах на большие роли в театре первого попавшегося

города. Мне нужно было много играть. И я уехал в Самарканд.

В то время в Самарканде (Самарканд для нас был тогда, как Индия; я был в Индии в 1958 году и подумал: господи, это же Самарканд!) был театр, где играли русская оперетта, русская драма и узбекский театр. Приехал туда А. П. Харламов, актер, имени которого почти совсем сейчас не знают, он давно умер. А актер этот был легендарный. И вот он приехал в Самарканд. В местном театре ставили Шкваркина — драматурга, известного у нас как комедиографа. До того, как он стал писать замечательные комедии, он писал драмы, в основном историко-революционные. Тогда шла его пьеса «Убийство Судейкина». Судейкина играл Харламов, а мне досталась роль Дегаева. Мы стали репетировать, причем в бешеном темпе, так как репетиций было мало — восемь-десять, приходилось работать днем и ночью. Харламов загорелся спектаклем, загорелся и я, так же как и немногие другие занятые в спектакле актеры. На премьеру пришла опереточная труппа, пришли узбекская труппа, оркестр и 300—400 человек публики. Когда кончился спектакль, зрители остались сидеть на местах — такое, очевидно, было громадное впечатление. И сейчас я вспоминаю этот спектакль как лучший в моей жизни. Лучше я не играл никогда. Когда Харламов пришел ко мне на другой день, я лежал совершенно больной, разбитый, в полной депрессии. Он сказал мне: «Ты хорошо играл, но больше так играть нельзя. Так тебя не хватит. Ты должен рассчитать свои силы, ты должен распределить их на какое-то количество лет. А если играть, как вчера, то твоя актерская жизнь будет измеряться всего лишь днями». В идеале я понимаю, что так играть нужно было всегда, но, очевидно, у актера нет таких физических возможностей.

Звуковой кинематограф очень сблизил профессию киноактера с профессией актера театрального. Но вспомним период немого кино — кто были лучшие актеры того времени? В Германии это была труппа Макса Рейнгардта — Лиа де Путти, Эмиль Яннингс, Пауль Вегенер, Вернер Краусс. Лучшие театральные актеры Германии одновременно стали лучшими актерами кино, а немецкая кинематография тех лет, если я не ошибаюсь, была лучшей кинематографией в мире.

Итак, я снова задаю самому себе вопрос: в чем же заключается и есть ли вообще различие между актером театра и актером кино? Несомненно есть, но не то различие, которое бросается в глаза сразу.

Я говорю со своей собственной точки зрения, и мое мнение не обязательно ни для кого, да и я сам во многом сомневаюсь и скорее советуюсь с вами, чем даю совет.

Сколько нужно репетиций театральному актеру? Для того чтобы пьеса шла хорошо, нужно приблизительно 100 репетиций и потом 40 спектаклей с публикой.

Сейчас считается, что актерам кино и кинематографическому производству тоже нужны репетиции. Я не собираюсь с этим спорить, но если нужны репетиции, то я спросил бы — сколько репетиций? Репетиций пять? (С м е с т: «Это еще хорошо!») Но это ерунда! Этого мало! А с другой стороны, странно было бы требовать 100 репетиций на какую-то сцену или даже на весь фильм.

Значит, киноактер должен обладать какими-то другими качествами. Он должен уметь играть без репетиций. Вот в этом-то и состоит громадное различие между театральной и кинематографической работой актера. Ведь когда я репетирую в театре, что я делаю? Я немного соображу, потом делаю пробу — сразу же, моментально. Потом думаю — не так. Ладно, хорошо. Я делаю новую пробу в другом направлении, но опять играю сразу. Потом я на какой-то момент останавливаюсь и говорю: вот это правильно. И тогда я в это начинаю вживаться, это долгий процесс. Но это же на громадное количество спектаклей, это на годы жизни. А для кинематографа я должен больше истратить времени на предварительную ориентировку в данном образе и сделать одну-две такие же законченные пробы, какие я делаю на репетиции в театре. Вот что для меня съемка. Я как бы репетирую сразу перед камерой.

Вот, повторяю, в чем я вижу различие между кинематографическим и театральным актером. Театральный актер в общем может и не обладать импровизационными качествами. Для кинематографического же актера они необходимы. Претензии, что мало репетируют, это несерьезные претензии, потому что или нужно требовать 100 репетиций, не меньше, или действительно надо только элементарно сговориться о мизансцене, а потом добиваться свободы импровизации, сво-

боды творческой фантазии. Вот в таких взаимоотношениях должен быть киноактер с кинорежиссером. Правда, они должны друг друга знать, должны доверять друг другу. Режиссер обязан доверять актеру. Даже когда режиссер разочарован, видит: что-то не то получается у актера, он должен сказать: я подожду, посмотрю, что выходит на экране, и не в одном куске, а в склейке нескольких кусков. Я себе так это представляю.

Следующая проблема, которая до сих пор осталась нерешенной,— исчерпана ли система Станиславского? Когда я об этом думаю, то сам себе даю разные ответы. Для меня ясно только одно: системой Станиславского русские актеры не овладели. Несмотря на громадную идейную победу Станиславского, оставившего нам книгу, которая как бы стала законом театра для всего мира, я думаю, что мы все-таки системой Станиславского не овладели. Мы прошли не через нее, а мимо нее. Конечно, она оставила в душе каждого из нас след, она имела на нас влияние. Но ведь система Станиславского совершенно бескомпромиссна, тут не может быть никаких «до некоторой степени»: она — или все, или ничего. Всего-то у нас и не получилось. Я думаю, если бы Станиславский сейчас жил, он пошел бы еще дальше, вперед, не опасаясь упреков в том, что он неправоверный ученик Станиславского, пошел бы еще дальше и открыл что-то новое после своего открытия метода физических действий. То, что мы знаем о системе Станиславского, уже не может удовлетворить все запросы современного актера. Так мне кажется.

Я раньше думал, был даже уверен, что если у меня есть недостатки, то они заключаются главным образом в том, что я не умел по-настоящему переживать то, что чувствует мой герой. Сейчас я это не считаю недостатком. Сейчас я стараюсь переживать как можно меньше. Прав я или не прав — я не знаю, но я считаю, что правда поведения и переживания — вещи разные.

Моим учителем был Певцов. Вы этого актера все знаете, но, вероятно, не очень хорошо. По-моему, это был один из самых великих актеров моего времени. Несмотря на на то, что у него не было такого громадного имени, но для нас, учеников Певцова, он — самый большой актер, с которым нас свела судьба.

Как он относился к переживаниям на сцене? Певцов был, с точки зрения театрально-обывательской, актером глубоко эмоциональным. Он был потрясающим актером, и если он плакал, то это было совершенно потрясающе. Мы играли с ним «Страх» в Александринском театре, он играл профессора Бороздина. Александринский театр был в то время хорошим театром. Мы стоим за кулисами, на выходе. Идет какая-то бурная сцена. Он слушает. Перед выходом он мне говорит: хорошо, что мы с тобой не эмоциональные актеры.

Я как-то слышал, как Ю. Я. Райзман сказал, и мне это страшно понравилось: в жизни человек свои эмоции скрывает, а актер почему-то показывает, хотя естественным поведением для человека и актера будет скрывать свои эмоции, а открывает он их только иногда, очень редко.

Посмотрите на современную литературу— все меньше люди обнажают себя, а вы все больше догадываетесь о тех чувствах, которые скрываются.

Если говорить об актерах старинных и современных, то чем они должны были бы отличаться друг от друга? Именно тем, что современный актер спокоен, и он как бы спрашивает: а почему вы плачете? А я ничего... Актер, обращаясь в зрительный зал, как бы говорит: отчего вы расстроились, я совершенно спокоен. Вот черты современного актера. И когда говорят о лаконичности, об экономии выразительных средств, то, очевидно, имеется в виду это качество.

Мы очень много уделяем внимания мировоззрению актера, что абсолютно правильно и необходимо. Современный актер должен быть современным человеком прежде всего. Это не может вызывать никакого сомнения. Но очень мало обращают внимание на элементарные признаки актера. Когда актер начинается? Когда происходит количественный скачок, при котором молодой человек, который до сих пор был учеником, вдруг становится актером? На этот вопрос могут быть ответы самые разные: когда он сотворил первый образ и т. д. Я на это дело смотрю гораздо проще. Он становится профессиональным актером тогда, когда его тихий голос начинает звучать в зале любой величины. Для меня это несомненно: значит, его дикция стала такой совершенной, что ему не нужно кричать, чтобы его слышали. Это тот момент, когда актер становится

профессиональным актером. До этого, какой бы он ни был способный, талантливый и т. д., он все еще не актер.

Вот о чем я думал перед этой встречей. Как видите, все это довольно сумбурно и рассчитано на то, что вы меня будете о чем-то дальше спрашивать и какую-то тему из затронутых мной мы сумеем развить более подробно. Однако сначала прочитаю записку, которая поступила сюда: «Вы сказали, что современный театр — театр сдержанной эмоциональности. С этим можно согласиться. Но разве чеховский театр — театр не глубокого подтекста? А чеховский театр — это театр Станиславского. Значит, театр Станиславского вполне современен».

Но я должен назвать другой пример — того же Лоренса Оливье. Какая уж тут сдержанность эмоции?! Но это глубоко современное искусство. Правда? Так что общих мерок здесь не существует.

Т. КОНЮХОВА:

Вы затронули очень интересную тему — Станиславский сегодня. Я совсем на днях перечитала «Мою жизнь в искусстве». С системой Станиславского я встретилась с первых занятий во ВГИКе, мне все время говорили: «физическое действие», «задача», «мышцы зажались». Нас хотели подковать теоретически. Прошло 13 лет. Я снимаюсь, и мне посчастливилось работать под вашим, Борис Андреевич, руководством в спектакле. И сейчас я стала задумываться над этим, и особенно натолкнуло на это следующее событие в моей жизни. Мы с Глузским стали репетировать «Ричарда III». Пока мы сидели за столом, разбирали подтекст — все, казалось, было на своем месте, все шло по правде. Пока мы плохо знали текст, мы действовали довольно верно. Но потом вдруг все остановилось, я почувствовала, как будто бы я калека, как будто бы не было этого первого этапа. Я стала бегать к педагогам пантомимы. Я стала деревянной. Я стала обращаться снова к Станиславскому, думала, наверно, там я отыщу ответ. И мне пришла непозволительная мысль в голову, что, может быть, не случайно у Константина Сергеевича не получались спектакли шекспировские. Получались спектакли чеховские, горьковские, а шекспировские не получались.

Я признаюсь в самом сокровенном, я об этом еще ни с кем не говорила. Может быть, что-то другое лежит в драматургии Шекспира, может быть, здесь другой метод выражения чувств? И когда я увидела спектакли Брехта, я подумала, что это уже совсем иная драматургия, она требует другой системы подготовки актера. И сейчас, читая Станиславского, думаешь все о том же. Кинематограф сейчас, мне кажется, подчас сплошь дилетантский. Ведь одно дело комическое и трагическое в жизни, и другое — разные жанры и разные школы. Вот о чем думаешь, когда сопоставляешь Станиславского, Шекспира, Брехта.

Б. БАБОЧКИН:

Последняя работа Станиславского — это «Тартюф», куда он хотел вложить весь свой опыт. Во всех своих работах Станиславский образцом театра представлений называет французский театр и французских актеров. Я видел «Тартюфа» у Станиславского и в «Комеди франсез». Где лучше? Конечно, у французов лучше. Там идет пять актов «Тартюфа» и потом еще пьеса, и все кончается в 9.30, а в Художественном театре один «Тартюф» кончается в 12 часов ночи. При всем трепетном уважении к Станиславскому нельзя закрывать глаза на этот факт. И тоже факт, что в Художественном театре не умели играть Шекспира. С точки зрения системы Станиславского, Остужев был ужасным актером, он был самым неестественным актером, он произносил выше всех, он почти пел — «С-т-р-а-н-н-о-е в-п-е-ч-а-т-л-е-н-и-е...». Если бы в кино кто-нибудь так говорил... Но ведь в этой странной форме он, Остужев, был великим актером. Все меняется в зависимости от общего стиля игры, от школы.

Было время, на моих глазах, когда В. И. Качалов считался первым актером Художественного театра, он олицетворял манеру Художественного театра. Считалось: проще, чем Качалов, нельзя было говорить. А его полюсом был Юрьев, который все декламировал. Тогда все всем было ясно. Сейчас, когда слушаешь записи Юрьева и Качалова — они одинаковы, разницы никакой нет, они оба поют. Меняется восприятие — что с этим делать!

Брехт говорил о Художественном театре, что это высшая точка развития старого, классического театра. Прав он или не прав? Мы не отказываемся от наследия Станиславского, но лозунга «Назад к Художественному театру», мне кажется, не может быть.

Вопрос с места:

Почему у нас нет актеров такого мастерства, искренности, как София Лорен?

Б. БАБОЧКИН:

Это очень интересный вопрос, который меня тоже страшно занимает. Мы не овладели системой Станиславского, а многие зарубежные актеры овладели. Как это случилось, я не знаю. Но, конечно, это актриса, которая летит, как ракета, на глазах у людей. Это фантастическое явление, фантастическое проявление таланта, совершенно невероятное. Ведь я еще помню, когда она ничего особенного собой не представляла. А теперь по ней, по ее игре я знаю, что такое Италия, что такое итальянский народ. Вот действительно народная, национальная актриса. В ней нация отразилась.

Под финал я вам расскажу, как я встре чался со Щукиным.

Я не был знаком со Щукиным. Когда я увидел его в «Егоре Булычове» в Ленинграде в Доме культуры, он играл так, что я забыл сесть в трамвай. Я прошел пешком километров десять (жил я у Адмиралтейства).

И вот в 1937 году я должен был из Нальчика лететь в Москву. Я поехал на машине в Минеральные Воды. Когда подъехал автомобиль, то спросили: «Товарищ Щукин?» Я говорю: «Нет, Бабочкин».— «Сейчас Щукин приедет. Вы двое летите рано утром. Больше пассажиров нет».

Я стал его ждать. Там была комната с двумя кроватями. Я его прождал, но он не приехал. Я с ним тогда не встретился. Я был очень огорчен и разочарован. Думал: такой удачный случай, мы с ним поговорили бы о нашем искусстве.

Ночью меня разбудили и говорят, что самолет сейчас вылетает. Самолет тогда был маленький, кажется, он назывался «Р-5», говорить в нем нельзя было, стоял страшный шум. Я был единственным пассажиром. Темной ночью самолет разбежался, поднялся, начал крутиться, крутиться... И вдруг мне девушка-бортмеханик подает записку: «Смотрите — Эльбрус!» Я смотрю вокруг и ничего не вижу, никакого Эльбруса... Она мне показывает: смотрите вверх... Я посмотрел — оказывается, это пять тысяч метров, Эльбрус уже освещен солнцем, а мы на тысяче метров. И ночью две огненные головы в темном небе... Зрелище поразительное, невероятное. Так бывает раз в жизни. Продолжалось это очень недолго...

Так вот, когда мы говорим о вопросах нашего искусства, нашей профессии, вопросах, для нас самых дорогих,— я вспоминаю это и показываю: смотрите вверх. Это все далеко. Достигнем ли когда-нибудь?.. Но надо знать, что искусство там, и надо смотреть вверх..

## ПОЗДРАВЛЯЕМ!

ЗА БОЛЬШИЕ ЗАСЛУГИ В РАЗВИТИИ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ И В СВЯЗИ С ШЕСТИДЕСЯТИЛЕТИЕМ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ УКАЗОМ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР ОТ 11 ИЮЛЯ С. Г. ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР КИНОСТУДИИ «МОСФИЛЬМ» ТОВ. СУРИН ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ НАГРАЖДЕН ОРДЕНОМ ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ.

НАМ ОСОБЕННО РАДОСТНО СЕРДЕЧНО ПОЗДРАВИТЬ С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ ВЛАДИМИРА НИКОЛАЕВИЧА СУРИНА, ИСТИННОГО И ВЕРНОГО ДРУГА ЖУРНАЛА, АКТИВНОГО ЧЛЕНА ЕГО РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ.

Редакция журнала

В. ДЕНИСЕНКО

# Черная тропа серых фильмов

На протяжении многих лет наш кинематограф терзает немало сложных проблем: актерская, сценарная, проблемы экономические, производственные и т. д. На съездах, пленумах, конференциях по этому поводу произнесено множество умных и темпераментных речей, в газетах и журналах напечатаны статьи, авторы которых заняты поисками наиболее разумного решения того или иного вопроса. Конечная цель этих «битв» одна — улучшить качество фильмов, преградить путь серым картинам, беспрерывный поток которых выплескивается на экран.

Серый фильм. На него ополчается критика, зрители пишут о нем возмущенные письма в редакции, а он, спокойно минуя красные огни всех худсоветов, коллегий, главков, комитетов, попадает в прокат. Почему? Каким образом? Когда начинаешь размышлять о причинах появления и распространения серых картин, приходишь к выводу — существует еще одна проблема, о которой мы в полемическом азарте или забываем, или почему-то скромно умалчиваем. Речь идет о своего рода кинематографических приписках.

Однажды попробовав и вкусив меда, многие кинематографисты — истинные и неистинные — стали на извилистую, но более благополучную тропку обмана. Давайте проследим все этапы этой удобной стези. Сценарист, получив гонорар за сценарий, часто не хочет (или не может) его дорабатывать, уверяя, что опус его идеален. А производство «горит», дирекция торопит, в результате сценарий запущен.

Так произведена первая «приписка»—произошел первый обман. Далее. Режиссер, зная, что сценарий недоработан, все же настаивает: давайте снимать! (Идет время, надо снимать, выпускать картину.) «За» — как будто доводы весомые: сценарий несложный, на какие-либо новации не претендует, мысли в нем хоть и общеизвестны, но поучительны, режиссер покладистый, оператор талантлив, актеров пригласим хороших. Выйдет! Конечно, не шедевр, на это мы и не возлагаем надежд — шедевры создаются раз в столетие, но добротный профессиональный фильм будет. А раз так, то кто станет возражать? Картина запускается в производство — путь серого фильма начат.

Первый обман логически ведет к обману последующему. Директор группы, постановщик, второй режиссер, бухгалтер — все отлично понимают, что, составляя смету, ее нужно завысить ровно в четыре раза, чтобы иметь оптимальную сумму для производства картины. Почему именно в четыре? Так уж повелось. Республиканский комитет (в целях экономии) сократит смету в полтора-два раза, союзный комитет, руководствуясь положением об удешевлении стоимости фильма, еще в полтора-два раза — и тогда остаток будет равняться необходимой сумме для производства. Арифмометры экономистов считают, разоблачают неоправданные преувеличения, и, безусловно, в этой кутерьме самим экономистам не остается времени подумать над рациональной экономией.

Тем временем картина движется дальше. Несмотря на то, что актеры оказались «не совсем на уровне», а директор группы — человеком, плохо знающим дело. (И здесь таился сакраментальный, никем не предусмотренный обман.)

И вот картина снята. Ее необходимо сдать. Выполняя финансово-производственный план, проталкиваем продукцию на экран. Ведь деньги вложены, не реализовать их—финансовое преступление. Итак, зритель, заплатив деньги, смотрит...

Казалось бы, на этом пора и закончить бесславное, но благополучное восхождение на Монблан экрана. Нет, не тут-то было. Начинается новая серия обманных ударов. Фильм— отнюдь не по заслугам — получает первую группу оплаты. Посылается на фестиваль и порой даже получает какой-нибудь приз.

Возникает вопрос: куда же смотрят кинематографисты, причисляющие себя к высокому званию художников? Почему они, продолжая неустанно говорить о насущных проблемах кинематографа, стараются не вспоминать об этой лжи, о взаимном всепрощении?..

Снова прибегну к обобщающему примеру. Мой друг снимает неудачную картину. Я говорю ему

в глаза, что думаю об этом. Но как только я попадаю на заседание Художественного совета, членом которого я являюсь, то правду не говорю. Потому что если я скажу истинную правду о картине товарища, то это и на его постановочных отразится, а иногда и работу он может потерять на некоторое время — таким образом, я попросту залезаю к нему в карман. И я уже занимаюсь дипломатией: мол, есть частные недостатки, но картина в целом ничего... Я лгу, изворачиваюсь, приспосабливаюсь...

Так в чем же все-таки корень такого обмана?

На мой взгляд, прежде всего в экономике производства кинофильмов, в запутанных, извращенных производственных отношениях. Директор студии должен выполнить производственный план по валу, по количеству единиц. Этим и пользуются посредственный автор и бесталанный режиссер, подсовывая свою поделку. Художник честный, относящийся к своей работе со всей строгостью и ответственностью, часто не укладывается в предписанные сроки, ему трудно подходить к делу с точки зрения человека, которого в первую очередь интересуют только показатели плана.

А вот другая сторона производственных отношений. Рабочий съемочной группы получает премию за количество дней, проработанных на картине. Если картина должна, по его расчетам, получить первую группу оплаты, рабочий, естественно, старается работать как можно дольше. А что говорить о совершенно фиктивном календарном плане группы? Каждому актеру на съемочный день полагается определенное количество репетиционного времени. Все это подсчитывается, выплачивается, но в календарно-постановочный план не входит. Можно приводить бесконечное количество подобных примеров, свидетельствующих о том, что слишком много положений и инструкций, противоречащих здравому смыслу, определяют сегодня практику кинопроизводства.

Пока не будет наведен порядок на этом участке, пока мы вынуждены будем идти на обман — серые фильмы по-прежнему будут получать «зеленую улицу».

*Киев*

---

Всеволод РЕВИЧ

# Поэзия ищущей мысли

В прошлом году были опубликованы две спорящие между собой рецензии на «Битву в Миорах» — научно-популярный киноочерк о борьбе с бешенством («Искусство кино», № 7). Н. Лосева дает фильму почти безоговорочно восторженную оценку, а Марк Поповский считает, что в главном фильм не удался.

Несовпадение точек зрения на художественное произведение — дело обычное. Несмотря на настойчивые попытки кибернетиков найти точные, количественные измерители эстетических категорий, никогда не наступит время, когда произведения искусства будут вызывать идентичные реакции у разных людей. Ибо тогда не будет и искусства.

Однако в данном случае дело иное. Ведь рецензировалась не художественная кинокартина, а научно-популярная. Конечно, и в научно-популярном и в документальном кино есть своя эстетика, режиссерские поиски и находки, которые могут вызывать одобрение либо негодование. Но как раз по этому пункту у оппонентов нет ровно никаких разногласий. М. Поповский так же, как и Н. Лосева, высоко оценил режиссерское мастерство В. Архангельского. Разногласия касались другого вопроса — как показана на экране суть современных научных исследований. И здесь дело не в разнице вкусов, а в подходе к самой проблеме.

Едва ли есть смысл повторять много раз уже написанные слова об увеличившейся роли науки в нашей жизни. Достаточно просто констатировать тот факт, что интерес к научным занятиям огромен, он растет с каждым годом, и все виды современной информации, кино в том числе, обязаны удовлетворять возрастающий спрос.

Мне кажется, что «на данный момент» лучше всего сумела откликнуться на этот призыв литература. Резко повысился класс нашей научной популяризации, увеличилось число книг, возникла — что мне кажется самым важным — в сущности, совершенно новая отрасль — научно-художественная литература, которая решительно потеснила традиционное популяризаторство (хотя, естественно, и не отменила его), завоевав всеобщее признание.

Похожего на подобный подъем в кинематографе что-то не видно. Возможно, что такое утверждение страдает излишней категоричностью. Конечно, у нас есть великолепные научно-популярные фильмы, в этой области работает немало талантливых, известных мастеров своего дела. Но, как правило, наиболее заметные, наиболее запоминающиеся ленты — это или рассказы о путешествиях, о научных экспедициях, или — что очень близко к первому — рассказы о природе. А я имею в виду Науку в прямом и непосредственном смысле слова — математику, кибернетику, ядерную физику, высокомолекулярную, а также и всякую прочую химию, геологию, лингвистику...

Не хочу я и сказать, что фильмов о науке вообще нет, хотя их недостаточно. (Кроме того, их довольно трудно увидеть на экране, но это уже относится к проблемам проката — тема неоднократно поднимавшаяся, так и нерешенная, но выходящая за рамки статьи.) Никто также не станет утверждать, что наши кинематографисты не владеют сложным мастерством популяризации. Но экранного аналога научно-художественной литературе у нас нет или почти нет.

Но, может быть, ничего такого и не нужно? Нет, нужно. Ведь научно-художественная литература возникла не под влиянием волюнтаристского решения какого-либо писателя или группы писателей, а как ответ на требования жизни. Оказалось, что читателю недостаточно знакомства с выводами и результатами, к которым пришла наука, ему еще подавай, к а к она пришла к ним, а это в свою очередь влечет за собой изображение тех, к т о «делает» науку. Рассказ о науке слился с рассказом о ее творцах, неразрывно связанным с историей зарождения и развития той или иной научной мысли, с «драмой идей», если воспользоваться распространенным в научно-художественной литературе выражением.

Должен ли кинозритель довольствоваться только черным хлебом традиционной популяризации? Вероятно, нет, не должен. Но знакомство с большинством картин о науке, выпущенных за последнее время, убеждает, что поиски в этом направлении ведутся слабо. Или не ведутся вообще.

Вот перед нами две картины, которые как бы стоят на разных полюсах (не надо только полагать, что может быть лишь два полюса, их значительно больше). Фильм режиссера В. Виноградова «Химики» вводит нас в обстановку современной академической лаборатории. Талантливо, почти виртуозно оператор показывает, как сложен удивительный, едва ли не сказочный мир: мерцание разноцветных жидкостей в колбах, ретортах и трубках, соединенных с хитроумными приборами; и люди, молодые исследователи, склонившиеся над пробирками или крошащие мел в горячем споре у обычной «классной» доски...

Но при всем том остается без ответа один вопрос, который неизбежно приходит в голову, особенно если учесть, что фильм предназначен для выпускников, раздумывающих над выбором профессии. Что же все-таки делает молодой человек в очках, колдующий над сосудами, в которых что-то такое кипит? О чем спорят молодые люди с мелом в руках?

Защищаясь, авторы фильма, видимо, скажут, что они и не собирались повествовать о каких-то конкретных исследованиях, они ставили себе задачу показать... Что? Химию вообще? Химика вообще? Химическую лабораторию вообще? Но могут ли увлекать подобные абстракции? Разве что своеобразной эстетикой разноцветных растворов и причудливо изогнутых трубок.

Я понимаю: авторы фильма не без оснований рассчитывают на эрудицию нашего зрителя, который большей частью, конечно, знает, что именно в таких лабораториях «изобретаются» лавсан или фторопласты... К тому же отчасти об этом говорит диктор. Но с к а з а т ь, что в данной лаборатории синтезирован лавсан, вовсе не означает п о к а з а т ь, как он синтезирован. Кроме того, лавсан, как всем известно, уже изготовляется на заводах; очевидно, наука за это время пошла дальше. Куда же пошла, зачем, что ищут, над чем ломают головы эти химики, какие перспективы раскрываются перед ними? Разве не была бы картина, которая хотя бы частично отвечала на эти вопросы, куда более нужной и интересной?

Другая картина тоже о химии, точнее, об одной из ее новых ветвей — радиационной химии — «Атом на новой работе» (режиссер Б. Эпштейн). Радиационная химия имеет дело не с пробирками и спиртовками, она общается главным образом с атомными реакторами—потому антураж у фильма другой. Но главное различие не в этом. В картине детально и толково объяснено, чем занимается новая наука и как она это делает, использованы многие испытанные приемы популяризации, в том числе мультипликация, на которую совершенно безосновательно обрушились сообща и Н. Лосева и М. Поповский. Мультипликация — прекрасный и необходимый элемент научно-популярного кино; другое дело, что внутри самих мультkадров можно поискать оригинальные решения.

Вот и здесь. Гамма-кванты в виде лихих корсаров кривыми ножами рубят под разбойничий

свист связи между атомами, перестраивая на свой лад молекулы вещества. Немного традиционно, но в общем запоминается.

Человек, посмотревший «Атом на новой работе», прекрасно усвоит себе, что такое радиационная химия и, если у него есть к этому склонность, даже и заинтересуется ею. Я бы скорее показывал школьникам этот фильм, чем «Химиков». Но...

Казалось бы, все есть: проблема, ее истолкование, конкретность, масштабность. Чего не хватает?

Не хватает искусства. Есть добротность, но нет озаренности. Нет того, что заставляет людей говорить друг другу: «Как здорово! Вы не видели? Обязательно пойдите!» Я совершенно уверен, что тысячи посетителей кинотеатров произнесли эту фразу после фильма С. Образцова «Удивительное рядом», но сильно сомневаюсь, что хоть один зритель, даже и не без пользы для себя посмотревший «Атом на новой работе», стал бы рекомендовать его своим знакомым.

Чтобы объяснить, откуда идут эти просчеты, я снова прибегну к помощи научно-художественной литературы. Она добилась синтеза действительно трудносовместимых вещей— строгой научности, солидной глубины (естественно, в популярной трактовке) с эмоциональной атмосферой, с человеческим характером, и — вот где собака зарыта!— она научилась великолепно показывать движение, мысль, ищущую, бьющуюся перед загадками природы человеческую мысль. Поиски и срывы, разочарования и победы, напряжение и усталость, поддержка и вражда — вся та драматическая дорога, по которой шествует современная наука. Этого кино делать еще не научилось.

Для изображения напряженного творческого процесса в киноочеркистике пока частенько используется прием, который я назвал бы «сжатые виски». За письменным столом сидит Ученый, стиснувший руками голову: решает научные загадки. Потом он резко встает, решительно щелкает несколькими тумблерами, смотрит на показания приборов, убеждается, что ничего не получилось, и снова хватается за голову. Иногда при этом диктор произносит фразу (или дается титр): «Так прошло два года».

Кинематографисты не обманывают зрителя и ничего не подстраивают. Внешне э т о действительно выглядит именно так. Но можно ли, надо ли обходиться внешней стороной дела?

«Лучи будущего» (режиссер Д. Антонов) — фильм об одном из наиболее крупных и захватывающих воображение открытий нашего времени, о знаменитых квантовых генераторах — лазерах. Фильм сделан более внушительно, чем предыдущий. В нем не только изложена суть явления, раскрыто устройство лазеров, но и представлены творцы чуда, советские физики Н. Басов и А. Прохоров, нынешние лауреаты Нобелевской премии. Но лишь только дело доходит до их работы в лаборатории, как прием «сжатые виски» захватывает главенствующие позиции. Вот и получается, что открывать лазеры сравнительно несложно, посидел, подумал, открыл, хотя диктор и сообщает, что работа была длительной и трудоемкой. Но только ли за усидчивость выдают Нобелевские премии? Подвига мысли, силы разума мы не ощущаем. Видимо, это потребует отказа от традиционных объяснений, видимо, следует искать совершенно новые формы, может быть, в области ассоциативного кинематографа, кинометафор, может быть, следует вспомнить кое-какие достижения в сфере монтажа, может быть... Словом, может быть многое. Отлично понимаю, что это дело весьма нелегкое, ибо изображение процесса творчества, как и вообще внутреннего мира, относится к числу наиболее сложных режиссерских задач.

Нельзя, правда, не отметить, что кинематографисты, снимающие картины, скажем, о физиках, находятся в особо трудном положении. Результаты физических открытий интересны, зачастую даже грандиозны, но показать суть того, с чем имеет дело ученый в процессе работы, иногда просто невозможно.

Каждому понятно, что исследователи элементарных частиц заняты любопытнейшими делами. Но в любой лаборатории мы в общем-то увидим одну и ту же картину. Сидят люди и смотрят на экран осциллографа, где скачут зеленые зигзаги. Вот и попробуй в таких условиях увлекательно рассказать, о чем думают эти люди, как движется их мысль, передать драматизм их сидения у приборов. Нельзя не учитывать и того, что ученые, особенно в ходе трудного исследования, вряд ли склонны охотно позировать перед объективом.

Режиссер фильма «Загадочный 102-й» Ф. Соболев сумел резкой сменой кадров, контрастами освещения, необычными ракурсами передать эмоциональную обстановку большого и ответственного научного эксперимента, его напряженность. Поэтому я считаю фильм одной из удач. Но изображение самого поиска ученого продолжает требовать поиска от кинематографиста.

В картине «Мир, к которому нужно привыкнуть» (режиссер В. Капитановский), как и «102-й», она тоже о дубненских физиках, много любопытного, в частности умело применена скрытая камера, запечатлевшая непринужденную научную дискуссию. Правда, из слов, произ-

носимых учеными, зритель поймет лишь то, что он ничего не понимает, но эти кадры доносят до нас интеллектуальную атмосферу мира науки. Называя фильм «Мир, к которому нужно привыкнуть», авторы, надо полагать, имели в виду мир элементарных частиц, вроде нейтрино, с которыми «возятся» их герои. Но получается, что привыкнуть зритель должен в первую очередь к диковинной физической аппаратуре. Тоже небезынтересно, но вряд ли именно этого добивались создатели картины. Так происходит потому, что они опять-таки идут по поверхности, следуя лишь за внешним контуром проблемы.

Любопытно — да, но не захватывающе. Познавательно — да, но не очень волнует. Нам непонятна обязательность, необходимость, неизбежность именно э т и х исследований.

Впрочем, есть одна наука, фильмы о которой (как и она сама) волнуют всегда, даже вне прямой зависимости от мастерства режиссера или оператора. Речь идет о медицине. Чье сердце не дрогнет, если нам показывают, как возвращаются к жизни обреченные на смерть дети («Клятва Гиппократа», режиссер И. Горелик) или как прозревает человек, двадцать лет не видевший света («В институте имени В. П. Филатова», режиссер Е. Уваев). Фильмы о медицине «человечнее» уже по самому сюжету, да и цель усилий, поисков гораздо понятнее и нагляднее.

Но, в принципе, даже и при такой тематике проблема экранного изображения ищущей мысли не снимается. В этом плане вспоминается фильм, сделанный лет восемь назад режиссером Д. Яшиным,—«За жизнь обреченных». Фильмы же, которые я назвал ранее, могли быть глубже, содержательнее и, в конечном итоге, еще более волнующими. Да, мы проникаемся искренней симпатией, наблюдая за умным, интеллигентным лицом, за золотыми пальцами известного хирурга академика И. Ахунбаева. Но как бы хотелось заглянуть в его внутренний мир, поглубже понять этого человека, разделить с ним его великую ответственность и великую доброту к людям. Конечно, кое-что есть в картине, кое-что мы домысливаем сами, но разве можно сравнивать в этом отношении фильм «Клятва Гиппократа», скажем, с повестью хирурга и писателя Н. Амосова «Мысли и сердце» — этой страстной исповедью гуманиста нашего времени.

Тут мне хочется вернуться к «Битве в Миорах» — произведению, на мой взгляд, талантливому. Однако наиболее интересна, наиболее талантлива в нем документальная, а не научная часть. Трудно не согласиться с М. Поповским — чего-то очень существенного картине не хватает... Вдумаемся. Фильм посвящен «гражданскому мужеству» (выражение Н. Лосевой) врачей, спасших 26 человек, которые были искусаны в белорусском местечке бешеным волком. Но в чем, собственно, заключается их гражданское мужество? Погрузить готовый препарат в самолет и доставить в Миоры? Конечно, врачи делают благородное дело, и мы благодарны им за это; конечно, они волнуются за исход лечения, и мы догадываемся, как волнуются. Но я думаю, что «сила человеческого разума, развитие современной науки, способной творить чудеса» (опять выражение Н. Лосевой), полнее всего сказались не столько в лечении, сколько в самом создании антирабического гаммоглобулина, в преодолении трудностей и препятствий, которые стояли на пути к его созданию. А может быть, и не было никаких трудностей — в фильме о них ничего не сказано. Может быть, это простое дело — найти эффективное средство против бешенства?..

Я надеюсь, что картины, талантливо раскрывающие на экране поэзию ищущей человеческой мысли, все же появятся, как бы это ни было трудно. Я мечтаю о том времени, когда такие картины вступят в успешное соревнование с «чисто» художественными полотнами. Ведь та же научно-художественная литература такое соревнование зачастую выигрывает. Поле деятельности для режиссера, пожелавшего избрать науку для испытания своих сил, безгранично. Очень многие из тем науки (я только для перестраховки не говорю — большинство) — самая настоящая киноцелина. Кто, например, видел фильмы о генетиках, о разгадке тайн наследственности, о молекулярной биологии? А ведь эта отрасль сулит в скором будущем выход на рубежи более передовые, чем у физиков, пока еще занимающих командные высоты в современной науке?

А если взять жанровый принцип. Много ли можно назвать кинопортретов наших ученых? Не юбилейных, не отписочных (вероятно, надо сказать «отсъемочных»), а полнокровных киноочерков, где опять-таки был бы дан синтез человека и его дел. Можно лишь снова сослаться на литературу, где этот жанр освоен блестяще. Почему бы и кинематографу не попробовать?

Я не хочу в целях экономии места расширять примерный перечень возможных направлений в кино, посвященном науке. Хочу лишь повторить, что мои упреки вовсе не означают, будто у нас ничего нет. Напротив, даже те картины, которые я в той или иной степени критиковал,— полезные, нужные, интересные работы. Но, как мне кажется, наше научно-популярное кино должно и может подняться на более высокую ступень.

СРЕДИ АКТЕРОВ

# Десять лет спустя

Людмила ГУРЧЕНКО

Помните, как это было?

«Карнавальная ночь» вышла на экраны где-то в конце осени — начале зимы 1955 года. А встречая новый, 1956 год, мы уже пели: «Пять минут, пять минут, бой часов раздастся вскоре». Остроты и фразы из этого фильма («Есть ли жизнь на Марсе, нет ли жизни на Марсе...») были в ходу. Пресса единодушно ликовала: наконец-то появилась смешная кинокомедия! Вошли в моду капроновые блузки, как у героини «Карнавальной ночи», и даже малые дети распевали песню:

И улыбка, без сомненья,
Вдруг коснется ваших глаз,
И хорошее настроение
Не покинет больше вас!

К фильму Эльдара Рязанова и студентке третьего курса актерского факультета ВГИКа Людмиле Гурченко пришел успех.

Это было ровно десять лет назад. Теперь мы, наверное, можем более или менее объективно рассудить, в чем же была причина столь быстрой популярности этого фильма.

Мы хорошо запомнили, что героиню играла Людмила Гурченко. Но вот ни имя этой героини, ни род ее занятий, ни ее характер не остались в памяти. Почему? Да потому, что не было никакого характера, и она была одинаково далека от заводской работницы и молодого инженера. В «Карнавальной ночи» мы встретились с «голубой героиней», которая понадобилась, чтобы связать воедино эпизоды фильма, чтобы петь, танцевать и чтобы было кому объясниться в любви молодому и застенчивому герою. Обычная «голубая героиня», какие давно уже примелькались в наших лирических комедиях. И тем не менее Гурченко запомнилась.

Были в ее игре какая-то победная легкость, свободное и веселое изящество, которое сразу сделало незаурядной обычную роль. Ей так все удавалось на экране, она так полно ощущала свою молодость, обаяние, талант, что стихия непритворной веселости захватывала зрителей, и верилось, что жизнь пестра, как карнавальная ночь, что помирятся «все, кто в ссоре», и что хорошее настроение не покинет, в самом деле, никогда больше не покинет нас.

Это было в 1956 году.

А в 1966 году на экраны вышел фильм В. Пановой и В. Венгерова «Рабочий поселок». Он познакомил нас с актрисой, которую мы не знали ранее. Ее имя — Людмила Гурченко, и играет она в фильме роль Марии Плещеевой.

...Старенькое пальтишко; платок, который некогда снять, чтобы причесаться; руки, постоянно занятые работой.

Она возвращается из эвакуации в дом, в поселок. Но поселка нет. И дома нет. Все сгорело — даже то, что вроде бы не может гореть,— железный ящик с железными инструментами. Уцелела лишь довоенная шляпка, которую откопал в развалинах сын Ленька.

Почему-то очень хочется представить себе эту неизвестную нам, довоенную Марию Плещееву. А вспоминается почему-то разное: ленты с участием Любови Орловой, спортивные парады, задорный и наивный шик тогдашней моды. Довоенной Марии в филь-

«Карнавальная ночь»

ме «Рабочий поселок» не разглядишь, потому что ее уже нет. Есть женщина, о которой мы можем сказать, что она «без возраста», потому что молодость ее кончилась гораздо раньше, чем пришло тому время. И все-таки осталось в ней что-то от той неведомой нам Марии предвоенных лет. В выражении ее глаз, в жестах и словах, в неестественно тонкой фигуре — с трудом сдерживаемое нетерпение. Ее жизнелюбие не поверхностно, не надумано — оно выстрадано. И вот уже оживает черное пепелище, вырастает какое-то подобие стен. И Мария снова беспокойна и неутомима.

— Вот и стены есть, а где четыре стены — там и дом, а где дом — там и жизнь. Покрашу бинты синькой, голубые занавесочки сошью, все приложится постепенно. Пойдет жизнь, куда ж она денется, господи?

Но возникает преграда, кажется, совершенно непреодолимая. Муж, ослепший на войне, начинает пить, жизнь разваливается буднично и необратимо. И тогда Мария забирает сына (по дороге он убегает и возвращается к отцу) и уезжает из дому.

Пожалуй, автор сценария Вера Панова немного осуждает свою героиню. Что ж, может быть, это и справедливо. Но Гурченко не пытается осудить или оправдать. Она лишь показывает, как под влиянием обстоятельств меняется этот сильный характер. Гурченко играет резко и жестко. В несправедливой пощечине, которой Мария награждает сына, уже не разглядишь никаких эмоций, а только постоянную, автоматичную озлобленность. Она живет в каждодневной готовности к ссорам и упрекам, целиком погруженная в свое горе, как раньше была погружена в мечты о будущем, и — как это бывает с несчастными, несправедливо обиженными женщинами—давно уже «выучила свою беду наизусть», охотно рассказывает о ней знакомым и незнакомым: в интонациях ее голоса, в напряженном худом лице — привычное, уже не исчезающее раздражение.

Помните жест, когда Мария узнает, что сын ее сошел с поезда, чтобы вернуться домой. Его коротенькая записка «Я ушел к папе» — это как невысказанный упрек ей, Марии: мальчишка сумел быть добрым и пожалеть отца, а она, его мать, не выдержала. И кто-то из сердобольных пассажиров подсказывает: теперь и вам надо возвращаться. Мария судорожно прикладывает руку к глазам — это как признание своего бессилия и невозможности объяснить людям, самой себе, что если она и вернется, то жизнь превратится в ад, в сплошные скандалы, потому что ни терпеть, ни прощать она не умеет.

Гурченко рассказала о сильном и трудном характере, о незаживающих ранах войны.

Что говорить — нелегкий шаг от голубых, опереточных героинь к серьезному драматическому образу.

— Сниматься в «Карнавальной ночи» мне было очень легко,— признается актриса.—Эта роль так точно соответствовала моему настроению, моему тогдашнему состоянию, что не нужно было особенно размышлять над тем, как играть и что играть. Это как раз тот случай, когда невозможно объяснить ни себе, ни окружающим процесс работы над ролью, а успех, если он приходит, кажется внезапным, случайным, незаслуженным.

Иначе с «Рабочим поселком». В этот фильм Венгеров взял меня сразу, без всяких проб, и я жила ролью задолго до начала съемок. Работать было трудно. Самыми сложными казались мелочи, детали. Я все время думала — как сделать привычными исключительные вещи? Слепой муж уронил палку— как поднять ее и подать ему, чтоб не включать в этот жест никакого особого сострадания (Мария его уже пережила), а сделать это просто, буднично, как нечто само собой разумеющееся? Как сказать фразу: «Вот и стены есть, а где четыре стены — там и дом, а где дом — там и жизнь»? Как сыграть возвращение Марии, когда она говорит «здравствуйте» своему уже взрослому сыну? У меня в руках была сумочка, и я судорожно вцепилась в нее обеими руками и не выпустила, даже когда сняла пальто и села. Мария держится за эту сумочку с деньгами и документами, как будто она еще не дома, а в дороге, в поезде, среди чужих людей: она и в самом деле чувствует себя чужой в своем доме, ей не по себе, тревожно и беспокойно.

Ощущение близости к героине пришло не сразу, постепенно... Мы любим хорошо одеваться, следим за модой, порой расстраиваемся или радуемся из-за сущих мелочей. Но все это мишура. А придут настоящие испытания — и окажется, мы можем многое, о чем раньше не подозревали: и холод терпеть, и работать не покладая рук, и дом построить.

Мария — это то настоящее, что есть в каждом человеке. Речь идет, разумеется, о характере, а не о конкретных обстоятельствах, в которых оказалась моя героиня. В том, что Мария бросила слепого мужа, конечно, доблести нет, но ведь и фильм не сводится лишь к тому, чтобы осудить или оправдать именно этот поступок. Мария уехала из дому потому, что не могла поступить иначе. Она сделала то, чего натура более заурядная, более склонная к покорности обстоятельствам, не сделала бы никогда. И потому для меня это человек, достойный понимания. И я все время помнила об этом, когда работала над ролью.

Путь Людмилы Гурченко от «Карнавальной ночи» к «Рабочему поселку»— это путь творчества. Это история о том, как студентка-третьекурсница, молодая, способная, с хорошей внешностью и голосом, стала актрисой, научилась вкладывать в роль то, что ей довелось пережить, и то, чего не доводилось, но что она умеет чувствовать и понимать.

И здесь мы бы поставили точку, если б можно было вычеркнуть эти десять лет, отделивших эти роли.

Начинающему актеру, только мечтающему о большом кинематографе, наверное, самым главным кажется добиться первого успеха, сыграть так, чтоб тебя заметили зрители и кинематографисты — а дальше, дальше, мол, все будет в порядке.

На самом же деле наш кинематограф дает огромнейший материал для повести, исполненной драматизма, повести, которую можно было бы озаглавить «После первого успеха». Устное и в печати обсуждение «актерской проблемы» затянулось настолько, что ее уже можно отнести к вечным проблемам и возвращаться к подобной теме сейчас вроде бы и не совсем удобно. Главное же — все эти выступления не имеют адресата. Они обращены к некоему абстрактному режиссеру, которого не существует. А существуют конкретные режиссеры, каждый из которых, приступая к постановке фильма, ставит перед собой вполне определенные творческие задачи. Агитировать вроде бы некого. Тем не менее в действиях разных режиссеров есть общая закономерность.

Вот запущен в производство новый фильм, и начинается поиск актеров. Этот поиск идет по трем путям. Первый лежит в неизведанную область, где бродят никем не открытые Смоктуновские и сдают зачеты еще неизвестные миру Софии Лорен. Это студии, творческие вузы, молодежные группы столичных и периферийных театров. Каждый год, словно толпы золотоискателей, сюда направляются ассистенты киностудий в надежде открыть актера.

Второй путь — по свежим следам только что готовых работ. Жизнь студии полна маленьких сенсаций. Если становится известно, что такой-то актер блестяще снялся, снимается или только пробуется в какой-то картине, его непременно пытается заполучить группа, которая готовится к запуску фильма.

И, наконец, «про черный день» остается третий вариант, который ведет к группе актеров, когда-то уже открытых и миновавших пору сенсаций. Это самая многочисленная группа актеров. Используется она довольно мало, но зато непрерывно пополняется, потому что в погоне за открытиями и сенсациями наш кинематограф постоянно кует для нее кадры.

Актер, впервые блеснувший на кинематографическом небосклоне, обычно сразу же, без перерыва, снимается в двух-трех картинах. Молодой человек быстро становится знаменитым, и вот уже он звезда, к нему ездят журналисты, интересуются, как возникают образы. Но к моменту, когда фотография знаменитости попадает в газетные киоски, обычно наступает спад: считается, что актер уже примелькался. А на кинематографическом горизонте к тому времени показалось новое светило, и в жизни нашей знаменитости наступает самая трудная пора — время напрасных ожиданий и обид, всем нам знакомых горьких признаний в печати — «жду интересной роли», а попросту — время простоя. Наступает «мертвый сезон», который для одних длится несколько лет, а для других растягивается на всю жизнь. Парадокс заключается в том, что

«Девушка с гитарой» «Роман и Франческа» «Укротители велосипедов»

«Рабочий поселок»

чем громче, радостнее был первый успех юного актера, тем все более неразборчивы и поспешны последующие предложения, и, следовательно, тем скорее приходит этот «мертвый сезон».

Наш кинематограф умеет открывать актеров. Но не умеет их воспитывать, растить. И фраза «нет у нас хороших актеров» звучит так же часто, как и актерские жалобы на равнодушие режиссуры.

Миновал ли этот «мертвый сезон» Людмилу Гурченко? За десять лет кроме «Карнавальной ночи» она снялась в фильмах «Девушка с гитарой», «Роман и Франческа», «Гулящая», «Человек ниоткуда», «Балтийское небо», «Укротители велосипедов», сыграла эпизоды в «Женитьбе Бальзаминова» и «Строится мост». Не так уж много для актрисы в расцвете творческих сил, но еще меньше здесь ролей по-настоящему значительных. Значит, это десятилетие, отделившее одну удачу от другой, оказалось почти бесплодным.

Обо всем этом я говорю актрисе.

— Все, что вы говорите, и верно и неверно одновременно, — отвечает Гурченко. — Верно, потому что биография актера порой действительно складывается в зависимости от того, «в моде» он или «не в моде». Разумеется, я почувствовала это и на себе. После «Карнавальной ночи» я сразу же снялась в «Девушке с гитарой». Этот фильм показался и критике и многим зрителям слишком пустым, легковесным, а у меня осталось ощущение тяжелой и напряженной работы. Роль требовала техники, пластики, в вокальном отношении она была гораздо более сложной, чем в «Карнавальной ночи». А по существу она оказалась вторичной, и, быть может, именно поэтому «Девушка с гитарой» на долгие годы определила мое амплуа в кино. Порой мне казалось, что уже никому не придет в голову предложить мне другую, драматическую роль в стиле тех, какие приходилось играть во ВГИКе, когда я училась у замечательных мастеров Т. Макаровой и С. Герасимова. Роль Елены в «Накануне», участие в «Разбойниках» Шиллера и «Западне» Драйзера — все это словно бы навсегда осталось за пределами моей кинематографической жизни. Комедии, в которых я время от времени продолжала сниматься, имели некоторый успех у зрителя, но меня эта работа уже не удовлетворяла. Хотелось идти дальше.

Да, конечно, практика выбора актеров, сложившаяся в нашем кино, кажется мне неправильной и несправедливой, во многом просто необъяснимой.

И все-таки меня не все устраивает в той картине, какую вы нарисовали. Я не знаю, может ли быть в жизни актера тот «мертвый сезон», о котором вы говорите. Иногда актер снимается в нескольких фильмах, иногда простаивает, но творческая жизнь все равно продолжается, потому что ее нельзя ограничить рамками данной конкретной работы.

Я очень люблю музыку, пробую писать песни, часто выступаю в концертах и делаю это вовсе не для того, чтобы заполнить свободное время, чем-то себя занять. Музыка и песни — необходимая сторона моей жизни, я не могла бы иначе работать ни в комедии, ни в самом серьезном фильме.

Огромная радость сегодня появиться в спектакле «Сирано де Бержерак», завтра в эксцентрической роли гувернантки в «Голом короле», а затем в пьесе «Всегда в продаже» сыграть маленькую «стиляжку» Эллочку, которая выходит замуж за трубача, превращается в замученную маму и все продолжает жить надеждой на перемену судьбы.

Для меня разнообразие задач необходимо. Я убеждена, жизнь актера никогда не идет по схеме: играешь комедию — думаешь о комедии, идет драма — и забыл все, что делал до этого, вообще ничего не играешь — значит бездельничаешь. На самом деле все сложнее. В каждой новой роли актер суммирует все, что сумел накопить, понять, почувствовать прежде, в других работах.

Я, например, сейчас мечтаю сняться в комедии — но не по контрасту с «Рабочим поселком». Просто роль Марии столько мне дала, что после «Рабочего поселка», мне кажется, я смогла бы и в комедийном фильме сыграть иначе, чем играла до этого.

А если бы до «Рабочего поселка» у меня не было «Карнавальной ночи» и работы в «Современнике», Мария, я думаю, не получилась бы такой, какой вы ее увидели.

Вот почему я не могу просто вычеркнуть из жизни эти десять лет. Не могу вычеркнуть такой фильм, как «Балтийское небо», где я впервые встретилась с режиссером В. Венгеровым и почувствовала, как он верит в меня. Для меня по-прежнему существуют «Женитьба Бальзаминова» и некоторые другие фильмы, многому меня научившие. У меня были песни, с которыми я выступала в концертах и спектаклях «Современника». Даже роли, на которые я пробовалась, но не была утверждена, и то в чем-то обогатили, потому что я готовилась, думала о них, открывала для себя что-то новое.

Бездеятельности в творчестве не бывает, во всяком случае, не должно быть. Бывают дни и даже годы, когда мы снимаемся гораздо меньше, чем могли бы, но пустых дней, пустых лет для актера, повторяю, не должно быть. Конечно, капризы кинематографической моды сильно портят нам жизнь, приносят массу разочарований, но — независимо оттого, «в моде» ты или «не в моде»,— работа продолжается.

Разумеется, в том, как человек переживает беду, проявляются характер, творческая, человеческая индивидуальность. Гурченко преодолела вынужденное бездействие, чью-то предубежденность, равнодушие, близорукость. Но не будем все же забывать, что если в течение не года, не двух, не трех, а десяти лет актриса играет попросту мало, это беда. Ее собственная и нашего искусства.

Не следует упрощать проблему и относиться к актерам, как к потерпевшей стороне. Каждый, кто, подобно Гурченко, продолжает активно работать, сам возразит против такого упрощения.

И все же актерская проблема существует. Гурченко мечтает сняться в кинокомедии, и сегодня нетрудно предположить, как интересно она это сделает, но у нас по-прежнему нет уверенности в том, что она получит возможность это сделать. Как обычно, годы отделяют мечту актрисы от ее свершения.

**Т. ХЛОПЛЯНКИНА**

---

# СМОТР В ИРКУТСКЕ

*В Иркутске состоялся смотр документальных, научно-популярных и телевизионных фильмов, выпущенных студиями Урала, Сибири и Дальнего Востока. Были показаны десять фильмов, восемь киножурналов, более десятка отдельных журнальных репортажей. Четырнадцать студий телевидения показали более сорока фильмов разных жанров.*

*Наиболее успешно выступила Новосибирская студия кинохроники. Короткометражному фильму «Мальчишке 14 лет» (автор М. Голлер) жюри присудило диплом 1-й степени.*

*Диплом «За лучшую режиссерскую работу» получил режиссер М. Лукацкий (фильм «Новосибирск — Толмачево от 9 до 15»). Службы аэропорта, калейдоскоп характерных лиц, бытовые сцены — все это снято наблюдательно, порой с теплым юмором.*

*Интересна форма киножурнала № 26 «Сибирь на экране». Артист А. Локтев, сыгравший в фильме «Я шагаю по Москве» роль Володи, на этот раз «шагает» по Сибири, комментируя сюжеты журнала. Жюри отметило этот номер журнала дипломом 1-й степени.*

*Дальневосточная студия хроники представила на смотр три короткометражных фильма и два журнала. Дипломом 2-й степени «За короткометражный документальный фильм» награжден «Утренний берег». В своей новой картине автор-режиссер В. Зак, так удачно дебютировавший фильмом «Вечерний берег», вновь обращается к жизни на острове Врангеля.*

*Научно-популярный фильм «Сайра», сделанный молодым дальневосточным режиссером А. Пушминым и оператором Ю. Михликом, получил диплом «За лучший дебют».*

*Восточно-Сибирская студия кинохроники недостаточно критично отнеслась к отбору фильмов, представив на смотр малосодержательную цветную картину «Таежными тропами» (сценарий А. Степанова, режиссер Р. Али-Заде) и «Сонату»*.*

*С большим интересом ожидался единственный полнометражный фильм «Встреча с Сибирью» (сценарий М. Витухновского, режиссер О. Воронцов) Свердловской студии. Но диплом «За полнометражный фильм» так и остался неприсужденным: фильм оказался попросту скучным. В какой-то степени свердловчане взяли реванш своим короткометражным фильмом «Остановка в пути» (сценарий Л. Оболенского, режиссер Б. Урицкий), отмеченным двумя дипломами: «За лучший сценарий короткометражного фильма» и «За лучший короткометражный научно-популярный фильм».*

*Смотр в Иркутске стал одновременно и семинаром для творческих работников документального кино, а также трибуной горячих и принципиальных споров.*

**Н. КАРМАЗИНСКИЙ**

---

* См. журнал «Искусство кино», 1966, № 6.

*«Где вы, школьные энтузиасты кино?» С таким вопросом наш журнал не раз обращался к читателям — и энтузиасты откликались. Все больше появляется школьных учителей, видящих в кинофильме союзника, а не противника.*

*На днях редакцию посетил читатель, особенно обрадовавший нас: он многие годы учительствует далеко от Москвы, в городе Кургане — и артистов с «Мосфильма» сюда пригласить не так просто, и копию классической кинокартины трудно получить, и все-таки дело идет!*

*Курганский Дворец пионеров и школьников имени Коли Мяготина издал брошюру «Старшеклассники о киноискусстве», в которой идет ясный и содержательный разговор о фильме. В брошюре использованы интересные высказывания кинозрителей, публиковавшиеся на страницах нашего журнала.*

*Самое важное в опыте товарищей из Кургана вот что: всюду есть возможности сблизить киноискусство со школой, с детьми и подростками; об этом и рассказывает Ю. М. Рабинович в своей статье.*

Ю. РАБИНОВИЧ

# Начинать можно сегодня

Перед лекцией о кино в одной из школ города Кургана старшеклассникам предложили задать в письменной форме вопросы. Цель была такова: выяснить, что хотели бы услышать школьники от лектора. Вопросов поступило свыше ста. Вот некоторые из них: «Какими путями идет современное итальянское искусство?», «Расскажите о творчестве Григория Козинцева», «Как создавался фильм «Обыкновенный фашизм»?», «Расскажите о творчестве Михаила Ромма», «Почему мало фильмов о любви и дружбе наших сверстников (примерно таких, как «Дикая собака Динго»)?», «Почему до сих пор не экранизировано много замечательных произведений классиков?», «Почему так мало внимания уделяет экран школе?», «Какие основные направления существуют в зарубежном кино?»

В записках были не только вопросы, но и суждения учеников об образе молодого человека в киноискусстве, о фильмах Креймера, о польской картине «Вернись, Беата» и т. д.

Кто же должен отвечать на возникающие у школьников вопросы? Прежде всего учитель. А он как раз и не отвечает.

В чем же дело? Почему столь любимое и почитаемое искусство, как кино, не заняло подобающего ему места в школе? Одни учителя боятся, что им не под силу вести разговор с учащимися о фильме. Другие считают, что и без учительских рекомендаций и без специального изучения кино ученики посмотрят картины и выскажут свое мнение, если это потребуется. Педагогические же науки проблемой привлечения художественного кино к воспитанию школьников, использования кинематографа при преподавании, в особенности литературы, занимаются слабо. Без конца ведутся разговоры о том, что учитель не подготовлен к тому, чтобы заниматься со школьниками киноискусством, и получается, что учитель, не кончавший, конечно, Суриковский институт, подготовлен к тому, чтобы проводить беседы об изобразительном искусстве, подготовлен он, не кончивший консерватории, и для бесед о музыке, а вот для разговора о фильмах не подготовлен.

Опираясь на собственный многолетний опыт работы со школьниками, на практику учителей ряда школ страны, мы утверждаем, что киноискусство как одно из самых близких ученикам искусств должно изучаться, именно изучаться, в школе. Мы уверены, что такое изучение будет содействовать всестороннему воспитанию учащихся. Скептикам-методистам мы можем смело сказать: серьезное изучение кино помогает преподаванию литературы, а не мешает ему.

Мы нисколько не сомневаемся и в том, что в любых условиях и сегодня учителю может быть оказана помощь, которая, хотя бы на первых порах, приведет его к систематической работе с художественным фильмом.

Если ждать, когда в педагогических вузах будет читаться курс теории и истории кино, когда появится специальная библиотека пособий для учителя по этим проблемам, то в ближайшие годы, а то и десятилетия положение не изменится. Начинать нужно сегодня. И начинать можно сегодня.

Мы сошлемся на свой собственный, весьма, конечно, скромный опыт. И сошлемся лишь для того, чтобы сказать: можно искать и находить пути к назревшей проблеме эстетического воспитания школьников средствами кино.

Учителя Курганской области несколько лет назад стали изучать киноискусство. Сразу оговорим-

ся: в городе Кургане нет специалистов-киноведов, нет киностудии, нет, стало быть, и творческих работников. Полагаться можно было только на свои скромные силы, помноженные на энтузиазм и желание самих учителей познать мир кино.

Четвертый год при Курганском институте усовершенствования учителей работает семинар по эстетике для преподавателей литературы старших классов школ областного центра. Занятия проводятся два раза в месяц. В день занятий по приказу гороно учителей освобождают от уроков. Участники семинара прослушали курс лекций по марксистско-ленинской эстетике, а затем приступили к изучению искусств. Первым среди них было кино. Ему посвящено полтора года систематических занятий.

Параллельно изучению элементарной теории и истории кино обсуждались значительные фильмы. Учителя овладевали методикой проведения обсуждений кинокартин.

Мы старались, естественно, обращаться к тем фильмам, о которых учителя потом могли говорить со своими воспитанниками. На занятиях семинара коллективно намечались пути изучения кино в школе (как знакомить учащихся с языком кино, как учить школьников писать рецензию на фильм). Участники семинара в период зимних каникул благодаря содействию областных организаций совершили экскурсию в Москву, где посетили студию «Мосфильм». Здесь произошло знакомство с кинолабораториями, музеем. Учителя побывали в павильоне, где шли съемки «Живых и мертвых», беседовали с режиссером фильма, посмотрели репетицию одного из эпизодов. Процесс создания фильма предстал перед учителями в очень конкретной, осязаемой форме. Стоит ли говорить, с какими впечатлениями они возвратились домой и как слушали их сотни учеников— любителей и почитателей кино. На следующий год те же учителя (плюс группа сельских педагогов) побывали на студии «Ленфильм».

Но кроме городских учителей имеется огромная армия сельских учителей. Они еще больше нуждаются в помощи, советах, рекомендациях. Пытаемся мы и эту задачу решить. Создан постоянно действующий семинар по эстетике для сельских учителей. В течение нескольких лет два-три раза в год 50—60 сельских учителей вызываются на недельные занятия в областной центр. На этом семинаре значительное место отведено • кино. Здесь также читаются лекции, обсуждаются фильмы. К приезду сельских учителей мы готовимся. Отбираем художественные и документальные фильмы. Огромную поддержку, надо сказать, нам оказывает областная контора кинопроката. Она передает на время семинара в один из кинотеатров отобранные нами фильмы.

Сельским учителям вручаются списки новых книг, посвященных кино. Семинары завоевали у учителей популярность. Сегодня можно сказать, что есть определенные результаты. Мы, конечно, их не преувеличиваем. Смешно думать, что стоит только создать семинар, как вскоре можно будет пожинать плоды, что все ученики немедленно познают кино и приобретут безукоризненный вкус. Требуется время, нужны усилия учителей и многое другое. И все-таки мы обнаруживаем даже значительные в какой-то степени результаты.

В чем они выражаются?

Многие учителя научились сами говорить о фильме, разбирать экранное произведение в единстве его содержания и формы, судить о режиссерском замысле, операторском мастерстве, актерском исполнении, художественных средствах кинематографа. И, следовательно, эти учителя могут теперь анализировать с той или иной полнотой и глубиной фильм в школе — на уроке или на диспуте, на зрительской конференции и т. д. Обсуждения фильмов в ряде школ области стали системой. «Родная кровь», «Живые и мертвые», «Гамлет», «Тишина», «Председатель», «Отец солдата», «Двое» и другие фильмы стали предметом оживленного разговора в школе.

Благодаря учителям, которые активно приобщились к киноискусству, ученическая рецензия на новый фильм, сочинение на темы, связанные с литературой и кино, перестали быть редкостью. Достаточно сказать, что свыше четырехсот старшеклассников писали рецензии на фильм «Живые и мертвые». Во многих школах писались рецензии на такие фильмы, как «Все остается людям», «Оптимистическая трагедия». В десятках средних школ — городских и сельских — предлагались сочинения с такими заглавиями: «Семен Давыдов и Егор Трубников», «Наш современник в литературе и кино», «Павел Корчагин живет в Алеше Скворцове». Учителя нескольких крупных средних школ Октябрьского района города Кургана были организаторами большого фестиваля советских фильмов, который раскрывал перед учащимися преемственность идей и дел отцов и детей. Фестиваль начался фильмом «Коммунист», закончился «Балладой о солдате». Учащиеся слушали выступления самих учителей, старых коммунистов, участников Великой Отечественной войны. Педагоги школы № 28 провели фестиваль фильмов по произведениям Горького. Участники нашего семинара — педагоги школ № 9 и № 34— явились организаторами фестивалей художественных атеистических фильмов.

Как настоящие праздники были отмечены в нашей области такие две даты: 70-летие со дня рождения А. П. Довженко и 30-летие выхода на экран «Чапаева».

Для учителей города и села были прочитаны лекции о творчестве Довженко, о его эстетике и стиле.

По местному телевидению для учителей и учеников мы показали большие фрагменты из «Звенигоры», «Арсенала», «Земли». В кинотеатрах прошли «Мичурин» и «Щорс». В школах проходили беседы о Довженко. Тысячи учеников стали слушателями этих бесед. В средних классах о великом режиссере рассказывали старшеклассники.

К выходу на экран «Чапаева» тоже готовились заранее. В школах проходили конкурсы на лучшего знатока кино (победители получали билет на первый сеанс «Чапаева»), в старших классах прочитывали или перечитывали книгу Фурманова. И здесь, конечно, душой событий являлся учитель.

Вооружившись определенной суммой знаний в области искусства кино, учитель стремится — на то он и учитель — ввести своих воспитанников в большой мир кино, научить их смотреть фильм, понимать близкое, но непростое искусство экрана. Так стали возникать кружки по изучению кино. Один из таких кружков родился в селе Крутиха Далматовского района нашей области. Представьте себе село, где есть, конечно, клуб, в котором демонстрируются фильмы, но где нет пока многого другого, нет книг по кино, нет и журнала «Искусство кино», нет в книжном магазине и сценариев (которые зато в изобилии имеются в Москве, в магазине № 120). Но есть у учителя литературы Ивана Никифоровича Дегтянникова желание поведать ученикам о сокровенных художественных тайнах экрана, а у учеников — их познать. Чтобы провести занятия кружка, учителю кроме фильмов нужны пособия, книги, брошюры, иллюстрации. Крутихинский учитель посылает письма в областную контору кинопроката и просит фильм. Областная библиотека направляет ему книгу «Искусство миллионов». Сам он едет в город и выпрашивает книги о кино. И занятия не срываются. За каждым из них стоят порой невероятные усилия учителя.

В Крутихинской школе районо собирает на специальный семинар директоров всех средних и восьмилетних школ района. Они присутствуют на занятии кружка по изучению кино и признают: «Да, и в наших условиях можно по-серьезному приобщать учеников к искусству». В целинной школе Л. Н. Иванова — она тоже участник семинара по эстетике — знакомила с языком кино всех учеников, которым она преподавала.

Эти примеры подтверждают нашу мысль: можно изучать кинематограф и там, где как будто бы нормальные условия для этого отсутствуют.

Но главное, как нам кажется, даже не в этих кружках и фестивалях. Главное в другом: учителя осознали, каким большим помощником для них является художественный кинематограф. Они поняли, что любовь школьников к кино можно сделать глубокой и содержательной. Наконец, учителя почувствовали, что они не бессильны перед великим искусством наших дней.

Если сегодня курганские учительницы Ф. И. Докучаева, К. С. Меньшикова и другие часто говорят с ребятами о фильмах, используют их в учебной и воспитательной деятельности, если десятки сельских учителей рассказывают о сложном языке кино, если 350 учителей собираются вместе, чтобы повести заинтересованный разговор о фильме «Звонят, откройте дверь!», то в этом мы видим первые плоды нашего скромного труда.

Рассказывая о своем небольшом и скромном опыте, мы понимаем, что находимся лишь в начале пути, что нужны новые усилия и новые поиски. Но нужна и помощь. Есть трудности, которые одним энтузиазмом не преодолеваются. Мы не всегда можем получить нужный нам фильм. Его не оказывается в прокате. Во время изучения творчества В. Пудовкина нам нужно было посмотреть «Суворова». Не удалось. Понадобилось вторично посмотреть «Воскресение». Тоже не удалось. Крайне необходим «Великий гражданин». Не найдешь. Примеров можно привести много. Мы бы не возражали, если бы над нашим учительским семинаром взяли шефство организации, где можно было бы получить фильмы, отсутствующие в нашей области. Мы бы горячо приветствовали в городе Кургане киноведов и творческих работников. Их лекции, советы трудно переоценить.

Нам представляется, что Бюро пропаганды советского киноискусства следует подумать о серии небольших, хорошо изданных книжек о кино, которые были бы предназначены для школьников. Выпускаются же серии книг об изобразительном искусстве, музыке. Назрела необходимость и в издании сборников о кино в школе, авторами которых явились бы учителя. Пусть они поподробнее расскажут, что и как они делают. На первых порах, может быть, стоит хоть один такой сборник выпустить. Он оказался бы ценным и поучительным.

Мы верим, что большая кинематография в школу придет.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Ан. ВАРТАНОВ

# Убийца, который смеется

В серии знаменитых зарубежных репортажей Михаила Кольцова есть один, который отличается от других необычностью использованного в нем приема. Находясь в Париже в качестве собкора «Правды», Кольцов отправился в расположенный на одной из улочек возле шумной Плас де ла Конкорд белогвардейский военный центр. Он не скрывал, что является журналистом, что желает взять у генерала интервью, что намерен опубликовать его, — нет, он умолчал лишь о своей причастности к советской прессе. Мало ли в Париже издавалось газет и газеток на всех языках, придерживавшихся всевозможных ориентаций. Хозяева центра, не избалованные вниманием журналистов, были рады возможности выговориться: они охотно и распространенно отвечали на вопросы, кичась успехами и сетуя на трудности, жалуясь на непонимание широкой публикой «высоких и благородных целей», которые ставит перед собой белая эмиграция.

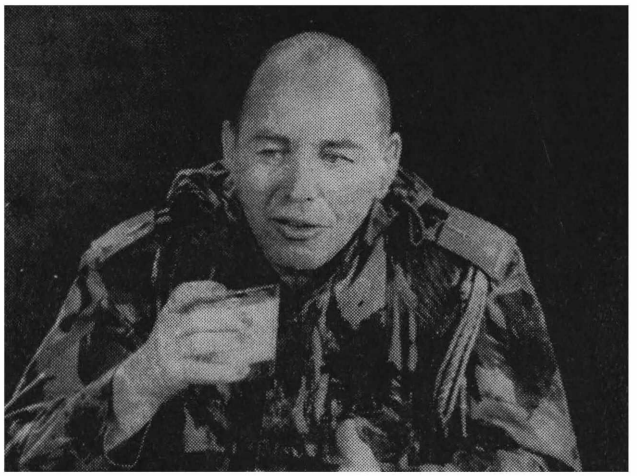
Интервьюируемые фактически не сказали Кольцову чего-то такого, что они не могли бы сообщить любому буржуазному корреспонденту, они не выдали ни одного секрета, не делились тайными планами, и тем не менее репортаж о посещении советским журналистом белогвардейского центра производил сильнейшее впечатление. Это произошло оттого, что перед нами, читателями Кольцова, в яркости и полноте вставали человеческие характеры, что мы узнавали людей, глянувших на нас из прошлого, кажущегося нам далеким и вместе с тем еще цепляющегося за жизнь. Два существенных обстоятельства усиливали впечатление, производимое репортажем: интервьюируемые видели в журналисте если не единомышленника, то, по крайней мере, сочувствующего, а интервьюер своими вопросами и характером подачи материала иногда косвенно, а подчас и явно выражал свое отношение к тому, о чем говорилось, и к тем, с кем он говорил.

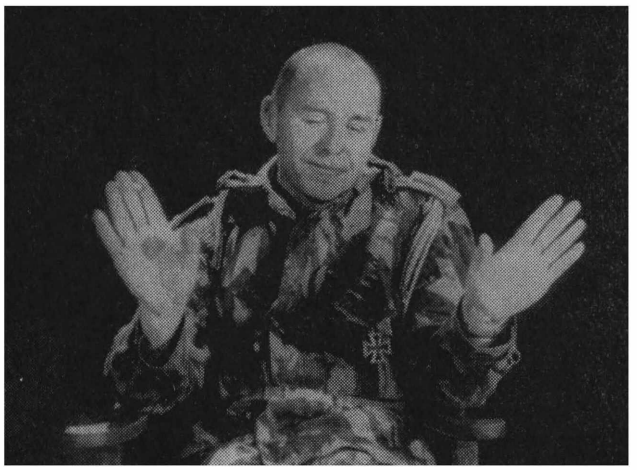
Я сделал столь пространное вступление к своему суждению о фильме «Смеющийся человек»* потому, что многое принципиально важное в этом произведении кажется мне восходящим к той публицистической традиции, которая связана для нас с именем Михаила Кольцова. Впрочем, традиции публицистически яркой, политически активной журналистики существуют в каждой стране: в ГДР, например, фильм «Смеющийся человек» называют «журналистской сенсацией в стиле Эгона Эрвина Киша», и это столь же верно, как и сближение фильма с традициями Михаила Кольцова.

Имя Кольцова вспомнилось мне раньше других не только из-за публицистических достоинств произведения, но и из-за развития в нем того приема, который применил в своем старом репортаже советский журналист. Авторы «Смеющегося человека» Вальтер Хейновски, Герхард Шойманн и оператор Петер Хельмих задумали и осуществили дерзкое (может быть, сегодня, в современных политических условиях, даже еще более дерзкое, чем затея Михаила Кольцова) предприятие: они отправились в ФРГ, не раскрывая своей принадлежности к кинематографии ГДР, с немалым риском для себя взяли телевизионное интервью у снискавшего известность своей жестокостью во время карательных операций в Африке майора Мюллера.

Авторы фильма, уже задумав его, были что называется «обречены на удачу», настолько ярка и показательна фигура интервьюируемого. Майор Зигфрид Мюллер кажется сегодня почти выдуманной личностью: трудно себе представить, чтобы в одном человеке соединились черты и качества, характеризующие все самое дурное в немецкой нации за последние три десятилетия. Участие во

* Фильм Вальтера Хейновски и Герхарда Шойманна. Оператор Петер Хельмих. Производство студии киножурналов и документальных фильмов ДЕФА; по заказу Телевидения ГДР.





«Смеющийся человек»

второй мировой войне с первого ее часа, с событий на немецко-польской границе, затем поход на Восток, на Советскую Россию, отмеченный военными наградами и повышением по служебной лестнице, затем «удачный», по словам самого Мюллера, плен у американцев, затем работа в их промышленной полиции, затем служба в войсках НАТО, организованных на американский манер. «В рядах американских войск,— говорит Мюллер, — я нашел много интересного (!), чего бы я не мог осуществить в немецкой армии, которая тогда еще не существовала. Меня особенно интересует революционная (!) война, современная война. И я нашел все возможности как раз в рядах американских войск».

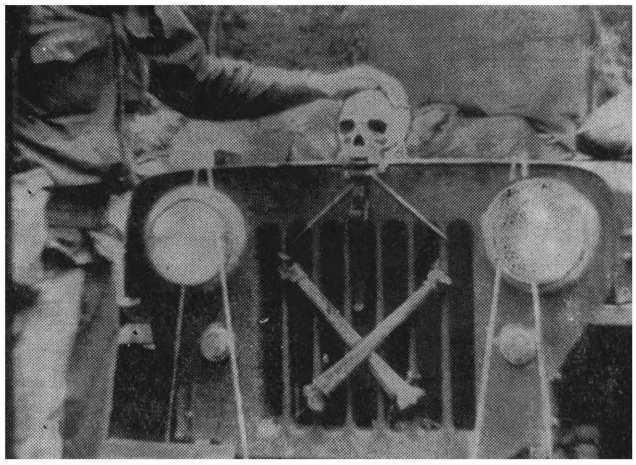
Стремясь продолжить «революционную» войну в мирное время, Мюллер вместе с двумя генералами-реваншистами создал франкфуртское «Общество военной науки». Там он какое-то время занимался разработкой вопросов обороны в современном танковом бою. Теория, впрочем, не удовлетворяла всех запросов Мюллера: он искал возможности применить свои военные представления на деле. И оно, такое дело, подвернулось: Мобзу Чомбе понадобились наемники для расправы с конголезцами. Именно здесь, в Африке, Мюллер приобрел не только чин майора, но и всемирную славу («от Пекина до Вашингтона», как он сам выражается) карателя и палача. Есть основания предполагать, что майор Мюллер причастен к убийству Лумумбы и видного общественного деятеля Конго Узонги. Наконец, если говорить о сегодняшних планах Мюллера, то он не прочь отправиться воевать во Вьетнам («Ах, с каким удовольствием. Это как раз то, что мне нужно!») и подумывает о гражданской войне, о насильственном присоединении ГДР к ФРГ.

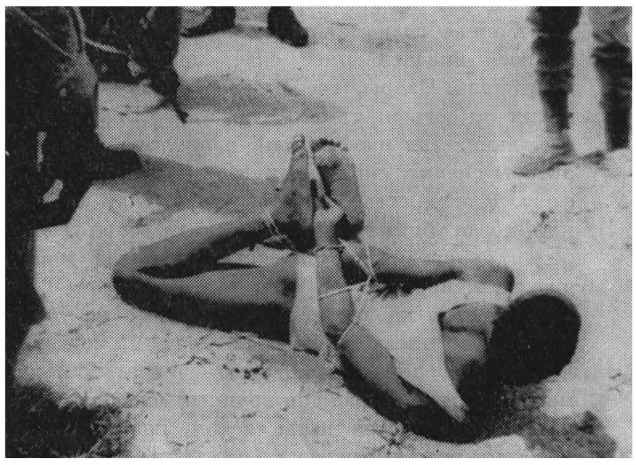
Все эти факты и сведения, будь они сообщены нам с экрана диктором, прозвучали бы достаточно внушительно. Но авторы фильма отказались от легкой возможности рассказать подробности биографии Мюллера в третьем лице: они предпочли сделать рассказчиком самого Мюллера. И тут произошло чудо: отвечая на вопросы, поставленные иногда осторожно, издалека, а иногда и прямо, в лоб, Мюллер рассказывает о себе подробности, которые разоблачают его. Впрочем, дело тут не в чуде, а во взглядах Мюллера. То, что с позиций общечеловеческой морали является кощунственным, Мюллеру кажется вполне естественным. Он не только не скрывает подробностей своей биографии, но, кажется, хвастает ими.

Собираясь предстать перед телевизионной камерой, Мюллер облачился в маскировочный костюм парашютиста-десантника, не забыв при

этом прикрепить к нему погоны майора американских войск и железный крест I степени со свастикой, полученный во время нашествия на нашу страну. Кстати сказать, кинематографисты в своем фильме хорошо использовали облачение Мюллера: они сначала показывают только лицо Мюллера, а затем камера чуть отъезжает — и мы видим пятнистый костюм десантника. Еще несколько реплик, камера снова отъезжает — и перед нашими глазами возникает железный крест, приколотый поверх комбинезона. Это, так сказать, повествовательный аспект в изображении мюллеровского облачения. Есть еще и выразительный, ассоциативный. В том месте разговора, где речь заходит о второй мировой войне, камера переводит взгляд с лица Мюллера на его военный наряд, и, рассматривая бурые пятна комбинезона, вдруг, будто случайно, натыкается на орден и останавливается. Как раз в этот момент Мюллер от рассказа о событиях на немецко-польской границе переходит к нападению на Советский Союз, и крупный план железного креста со свастикой становится как бы прологом к его словам и одновременно авторским комментарием. Так же выразительно использован и крупный план плеча Мюллера с красующимся на нем майорским погоном.

Но самым замечательным в показе внешнего облика Мюллера, раз уж об этом зашла речь, является его лицо. И тут, как во всем остальном, следует отделить материал, который оказался в руках кинематографистов, от того, что привнесено их трудом. Мюллер в жизни поистине двуликий Янус: в фас — это круглое, лоснящееся лицо с очень светлыми глазами, нависшими уголками век, торчащими большими ушами, губами, растянутыми в постоянную улыбку; оно выражает готовность, интерес и внимание к собеседнику, благодушие уверенного в себе человека. Профиль же, в котором, напротив, все черты острые, резкие — крючковатый нос, глубокие глазные впадины, жесткие формы черепа, тяжелый подбородок, — выдает в майоре Мюллере человека безжалостного, жестокого, неумолимого. Сам Мюллер не раз вспоминает о той поре, когда он, ожидая своего часа, подвизался в Африке в качестве метрдотеля немецких ресторанов: он гордится этой своей профессией не меньше, чем военной. Глядя картину, я вдруг нашел объяснение контрастам в облике Мюллера: он ведь одновременно убийца и лакей. Частая смена хозяев — сначала Гитлер, затем американцы, НАТО, Чомбе и т. д.— выработала в нем качества человека, умеющего угождать заказчику. Улыбка, не сходящая с лица, это как бы товарный знак фирмы. Мюллер улы-





«Смеющийся человек»

бается беспрестанно, даже тогда, когда речь идет о смертях или похоронах его боевых друзей. Мюллер улыбается, рассказывая о том, как он хотел отослать на родину в посылке череп конголезца, убитого его молодчиками. Он улыбается, показывая свою коллекцию: залитое кровью удостоверение Патриса Лумумбы, фотографию убитого Узонги и другие подобные документы. Мюллер улыбается, улыбается, улыбается. Авторы ленты сделали улыбку убийцы основной изобразительной доминантой своего фильма-интервью: в подавляющем большинстве кадров мы видим лицо Мюллера в фас. Даже название картины— «Смеющийся человек» — подчеркивает основной, построенный на контрасте образный ход кинематографистов.

Но, постоянно давая это противопоставление внешнего и внутреннего в Мюллере, авторы несколько раз прерывают этот прием, грозящий стать однообразным и тем самым потерять немало в своей впечатляющей силе, показом Мюллера в профиль. Кадры, где Мюллер выглядит таким, каким он есть на самом деле, редки, их немного в фильме. Дав профильный план лица Мюллера, авторы спешат снова вернуться к улыбающемуся фасу. В этом есть определенная мысль: мгновения, когда убийца становится самим собой, весьма редки, чаще всего он скрывается под маской джентльмена.

Во многих кадрах авторы интервью не только принимают маску, надетую Мюллером, но и всячески подчеркивают некоторые его черты. Например, в фильме не раз дан крупный план рук Мюллера: кинематографисты светом, пластикой, ракурсом стараются показать его ухоженные ногти, мясистые ладони. Мюллер не лишен элегантности, когда он сидит, чуть развалясь в кресле, фронтальный средний план с сигаретой в руках весьма импозантен. Время от времени лениво-уверенными движениями сибарита Мюллер берет со столика, стоящего рядом с его креслом, стакан с мутноватым перно и со вкусом отхлебывает глоток. Стакан вскоре пустеет, однако в следующих кадрах мы видим его снова наполненным. Так повторяется много раз, и, очевидно, это тоже сделано авторами не без умысла. Зная Мюллера как сибарита и выпивоху, они предложили ему перно — коварный напиток.

Хемингуэй в «Фиесте» пишет о перно: «Перно — зеленоватый суррогат абсента. Если налить в него воды, оно делается беловатым, как молоко. Вкусом напоминает лакрицу и сначала подбадривает, но зато после раскисаешь». Мюллер в начале интервью (оно длилось в действительности четыре часа — фильм же идет на экране чуть больше часа) весьма бодр и собран, он осторожен в выражениях, сдержан в жестах, подтянут в обращении. Но постепенно в Мюллере начинаются перемены. Немигающие глаза со зрачками, нетерпеливо буравящими собеседника, мутнеют и вздрагивают, язык заплетается, жесты становятся размашистыми, обращение фамильярным. Мюллер вдруг хохочет или подсвистывает, не находя более точного обозначения как начала очередной карательной операции, так и трагического ее окончания. Он однажды даже оговаривается, называя Федеративную республику империей — как в былые времена. Он подчас попросту несет чепуху (рассуждая, например, в духе немецкого заштатного филистера о принципах Великой французской революции), в других случаях раскрывает свои истинные взгляды и намерения (приводя придуманный им пример с Баварией, якобы «отколовшейся» от Бонна).

Авторы так построили свое интервью, что вопросы о биографии и о прошлом Мюллера пришлись на то время, пока он был трезв и осторожен в выражениях, а самые кровавые карательные операции в Конго стали предметом разговора, когда перно дало о себе знать. Признания, сделанные Мюллером во второй половине интервью, холодят кровь в жилах, столь они страшны и циничны. Мюллер становится на редкость словоохотлив и буквально ошарашивает нас каскадом фактов и имен, перемешанных с «философскими» наблюдениями. Сказав глупость, Мюллер не замечает подвоха, таящегося в следующем вопросе тележурналистов, и продолжает развивать свои соображения, доводя их до нужного авторам финала. Так, он сначала пространно развивает расистскую теорию относительно негров, а затем начинает расхваливать Чомбе, который, по его словам, «совершенно черный, как ворон». Авторы, поймав его на несоответствии, с легкостью, рядом вопросов, заставили Мюллера самого расписаться в этом очевидном противоречии и сделать вывод, что для таких, как Чомбе, цвет кожи не является препятствием в отношениях с белыми. Так же легко, оказывается, запутать и вывести на чистую воду Мюллера в его рассуждениях о том, что в Африке он сражается за Европу, что он полон миролюбивых чувств к конголезцам, что возглавляемые им карательные операции были необходимы народу.

Во второй половине фильма основной кинематографический ход, состоящий в контрасте внешнего и внутреннего облика Мюллера и его кровавых дел, уступает место прямо противоположному: в каждом кадре теперь мы убеждаемся, что

внешность Мюллера была маской. Теперь уже перед нами обычный наемник с повадками бандита и делами убийцы. Авторы, которые в первой половине фильма отказывались от комментариев, полностью предоставив возможность говорить Мюллеру, теперь все чаще дополняют сказанное им, поправляют, дают свой публицистический комментарий.

Он воплощается не только в словах, приведенных фактах и схемах, но и (ярче всего!) в фото- и кинодокументах. Некоторые из них взяты из личного фотоальбома Мюллера, из жестокого фильма, снятого итальянцем Г. Якопетти. На этих кадрах мы видим целую галерею смертей, напоминающих кадры из «Обыкновенного фашизма» и других лент о прошедшей войне. Вот лежит на земле негр с портфелем. А вот юноша, который еще шевелится, но это уже предсмертные судороги. Вот умирающий катается по земле, воздев руки к небу.

Параллельно этим снимкам и кадрам дается другой ряд: наемники. Сам Мюллер в разных позах, его друзья: лейтенант Мати (прославившийся своей коллекцией черепов убитых), лейтенант Лу, совершавший со своим отрядом изощренные убийства, генерал Мелентин (гитлеровский сподвижник, ныне возглавляющий в Южной Африке наемные силы реакции) и многие другие.

Давая галерею немецких наемников в Африке, авторы ставят рассказ об одном из них в точный исторический и социальный ряд. Увидев и узнав Мюллера, мы вместе с ним узнаем и лицо современного фашизма.

В конце — несколько слов о «телевизионности» этого фильма-интервью. Я называю авторов «Смеющегося человека» то кинематографистами, то публицистами, то тележурналистами не случайно. Они действительно являются одновременно представителями всех этих профессий. И все-таки, притом что фильм сделан на киностудии, что он развивает традиции журналистики Кольцова и Киша, основные качества произведения определяются тем, что он предназначен для телевизионного показа. Тогда-то такие свойства фильма, как постоянное присутствие на экране смеющегося лица Мюллера, неторопливый (особенно в первой половине картины) монтаж, закадровый голос собеседника Мюллера, — все то, что составляет своеобразие призведения, окажется находящимся в русле тех поисков, которые ведутся в области телевизионных киноформ.

Наши зрители знакомы с несколькими многосерийными телефильмами, сделанными немецкими друзьями на основе литературных сюжетов. «Смеющийся человек» продолжает ту же публицистически острую тему, но на материале документальном. И делает это превосходно.

А. ГУЛИЕВ

## Необыкновенная экскурсия

Восемнадцатого июня в девять часов вечера произошло чудо. Его сотворил на экране телевизора Ираклий Андроников. Он повел нас, телезрителей, в удивительную экскурсию и показал такие сокровища отечественного искусства, каких не увидишь ни в одном музее мира, ни в каких запасниках и хранилищах. Вместе с ним в документальном фильме «Страницы большого искусства»*, который он сделал в содружестве с режиссером Центрального телевидения Валентиной Щелкановой, мы побывали у Льва Толстого в Ясной Поляне, в Куоккала у Репина, у знаменитых композиторов, артистов, певцов Петербурга, Москвы, мы познакомились с живыми Рахманиновым, Глазуновым, Кюи, Ипполитовым-Ивановым, Южиным, Фигнером, мы видели Маяковского, Шаляпина, слышали речь Горького, выступление Луначарского, побывали дома у Станиславского на репетиции «Тартюфа», на юбилее великой Ермоловой в Малом театре... Перед нашим восхищенным взором выступали молодые Игорь Ильинский, Виталий Лазаренко, Николай Черкасов, Вахтанг Чабукиани, Дмитрий Шостакович, Галина Уланова, Наталья Дудинская, Марина Семенова, Ольга Лепешинская, Сергей Образцов, Владимир Яхонтов, Михаил Астангов, Мария Бабанова. Да разве перечис-

* Автор сценария И. Андроников. Режиссер В. Щелканова. Оператор Ю. Журавлев. Звукооператор Л. Улькина. Редактор Л. Аксельрод. Рассказывает Ираклий Андроников. Производство Центрального телевидения, 1966.

лишь все имена в этом ослепительном созвездии, которое вывел на экран наших телевизоров Ираклий Андроников!

Это был подлинный парад искусства. И, начиная его, наш «экскурсовод» открыл замысел фильма. В самом деле, говорил он, искусство художника продолжает жить в его картинах, скульптор оставляет нам свои творения в мраморе, бронзе, дереве, произведения архитекторов изумляют нас спустя тысячелетия, музыка оживает во вдохновенном творчестве исполнителей. А искусство драматического актера, чтеца, балерины, артиста цирка? Что остается от него, кроме воспоминаний современников, книг, статей в газетах? С появлением кинематографа стало возможным сохранять для потомства и этот вид творчества, а телевидение, добавим мы, помогло Андроникову аккумулировать для нас богатства нашей драматической сцены, балета, концертной эстрады, цирка и представить их нам во всем блеске.

Андроников и Щелканова просмотрели в хранилище Красногорска («О, это удивительное собрание, хранилище необыкновенное!» —восклицает Андроников) километры и километры кинохроники, снятой в разное время и по разным поводам, начиная с журналов братьев Патэ, хроники, в которой запечатлены крупнейшие деятели нашего искусства и культуры — их выступления на сцене, на торжествах, а то и просто случайно подсмотренные кинокамерой мгновения их жизни. Эти кадры стали теперь для нас неисчислимым богатством, они позволяют нам расширить, так сказать, «оживить» наши представления о классиках русской культуры. Пусть многие из тех кадров, что мы видели, это еще заря кинематографа — немого, а затем и звукового, заря искусства кинодокументализма, пусть это, как предупредил нас Андроников, во многих случаях «даже не кино еще, а движущаяся фотография», «передвигающиеся портреты», — для нас это драгоценнейшие д о к у м е н т ы, п о д л и н н и к и искусства. И право же, мы стали внутренне богаче, увидев облик Ермоловой — не тот, застывший на вдохновенном полотне Валентина Серова, а оживший, увидев, как ходила, кланялась, говорила великая актриса. Какая благородная и благодарная идея — извлечь из сейфов Красногорска бесценную пленку, сохранившую картины из «Царя Федора Иоанновича» с Москвиным в заглавной роли, из «На дне» с Качаловым — Бароном, чтение Яхонтовым «Стихов о советском паспорте» Маяковского и сделать их достоянием самых широких масс!

Авторам фильма удалось объединить очень разный по содержанию и по форме материал в стройную картину, дающую представление о поступательном ходе развития нашего искусства, нашей культуры. Благодаря тонкому монтажу режиссера В. Щелкановой все явления искусства, которые мы видим на экране, следуют одно за другим, органично продолжая повествование о прошлом и настоящем нашей сцены. Да, именно — и н а с т о я щ е м, потому что, увидев блестящие картины прошедшего, мы понимаем глубже кровную, родственную связь, например, сегодняшнего танца Раисы Стручковой или Екатерины Максимовой с изумительным искусством Галины Улановой, Марины Семеновой. Увидев молодого Николая Черкасова, по-новому смотришь на его нынешнее пронизанное зрелой мудростью мастерство.

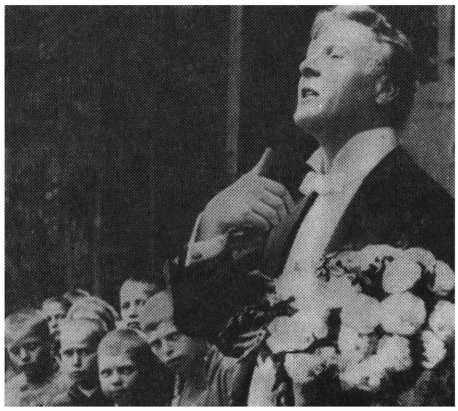
Андроников с подлинным увлечением смотрит вместе с нами эти кадры и рассказывает о них с экрана. Порой он обращается к нам впрямую, а иногда его голос звучит за кадром — он с увлечением говорит о том, что происходит в это время на телеэкране, и помогает зрителям увидеть лучшие черты исполнительского мастерства артистов.

Андроников похож в этом фильме на тех редких людей, которых удается иногда встретить в музеях, хранилищах, архитектурных заповедниках. Какое это счастье слушать их объяснения! Они глубоко знают то, что хранят, и бесконечно это любят. И нет для них большей радости, нежели посеять в тех, для кого они раскрыли сокровищницу, крупицу любви к искусству, той любви, что очищает человека.

Вот таким Андроников пришел к нам домой в тот июньский вечер со своим фильмом и открыл нам волшебный ларец с Искусством.

Мы часто задаем в беседах, статьях риторический вопрос — в чем секрет телевизионного успеха Ираклия Андроникова, его абсолютной телегеничности, любви, которую он снискал у зрителей маленького экрана? Ведь он выступает на телеэкране в разных жанрах—и как ученый-литературовед и как исследователь, он вводит нас в музей-квартиру Горького, в Литературный музей, наконец, он выступает перед нами как великолепный исполнитель своих устных рассказов. И каждый раз мы поддаемся его личному и артистическому обаянию (впрочем, разве можно отделить одно от другого?). Он покоряет нас, завладевает нашим вниманием и не отпускает, пока не кончается передача, и каждый раз нам жаль, что погас экран и исчез Андроников.

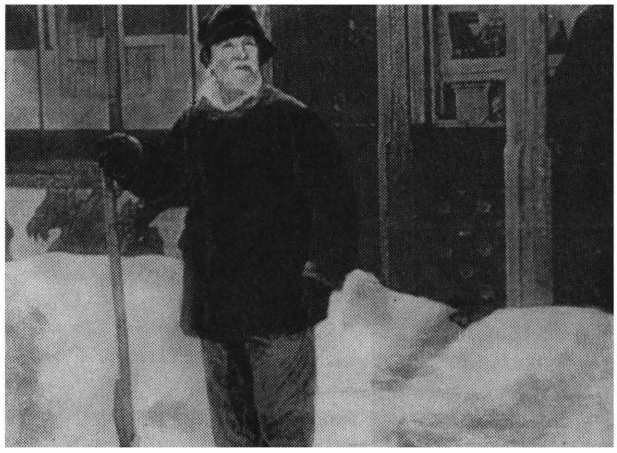
Но не только в обаянии, не только в таланте секрет его успеха. Ключ в том, что Андроников точно знает, ч т о он хочет сказать, ч е г о дол-



Ф. И. Шаляпин, 1910

Мария Николаевна Ермолова, 1920

наменитый тенор Н. Фигнер,
900-е годы



И. Е. Репин, 1900-е годы

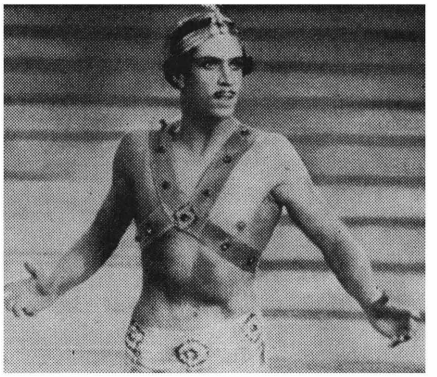
Актриса Малого театра М. Н. Рощина-Инсарова, 1900-е годы

Владимир Яхонтов, 30-е годы

Бернард Шоу и А. В. Луначарский,
1931

Игорь Ильинский — Аркашка Счастливцев в театре имени Мейерхольда, 30-е годы

Марина Семенова, 30-е годы

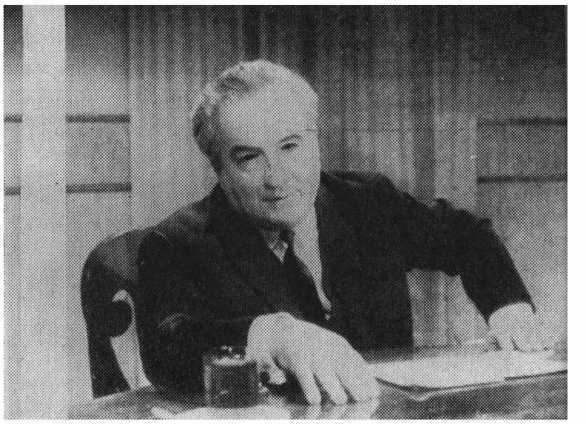


Вахтанг Чабукиани, 30-е годы

Алексей Попов и Николай Погодин, 1932

Знаменитый клоун-сатирик Виталий Лазаренко, 1934

Наталья Дудинская, 30-е годы



Ираклий Андроников

жен добиться в результате встречи с телезрителями. Перед ним стоит каждый раз абсолютно точная, конкретная задача. Например, в фильме, о котором идет речь, рассказать об искусстве артистов, которых он показывает, и помочь лучше понять его. Вот Андроников и выполняет эту задачу. Он увлеченно и вместе с тем просто д е л а е т к о н к р е т н о е д е л о. И делает точно по закону, открытому Станиславским: д е й с т в у е т в данных обстоятельствах, он видит поставленную перед собою цель и стремится к ней. Если вы активны в ваших действиях перед телекамерой, если вы думаете о том, ч е г о вы добиваетесь, а не о том, к а к вы это делаете, к вам придет природная, естественная свобода поведения, которой так щедро наделен Андроников и которой многим профессионалам телевидения, ежедневно приходящим на наш экран, так не хватает. Всегда, когда к нам обращаются с экрана доверительно, серьезно и просто, считая нас равными себе (хотя мы отлично понимаем, что тот, кто говорит с нами, должен знать в тысячу раз больше), мы заражаемся увлечением и отдаем свое внимание. А раз так — задача выполнена. Этот секрет очень хорошо чувствует Андроников и отлично владеет им.

Превосходно зная условия и особенности восприятия телепередачи, авторы фильма, и прежде всего сам Андроников, построили его как сиюминутный показ. В нем все воспринимается как сейчас возникшее, хотя, как можно понять, подготовлено с кропотливой тщательностью. И волнуется Андроников так, словно бы он не перед кинокамерой, после репетиции, а и вправду перед глазком телекамеры, передающей в эфир каждое его движение — внешнее и душевное.

Такой принцип построения фильма говорит о верном ощущении Андрониковым природы телевидения и подобного жанра телефильма. Этот фильм невозможно себе представить на большом экране кинотеатра. Принцип импровизационности, сиюминутности неприемлем для ленты, которая будет прокручиваться изо дня в день по нескольку раз. Какие уж тут простота и невыстроенность, когда все это сделано заранее и тысячу раз повторяется в неизменном, застывшем виде! Андроников проник в этот закон импровизационности телевидения и дал нам блестящее его доказательство. Ведь, представим себе: повторенный через какое-то время на наших экранах, этот телефильм будет звучать как запись п о д л и н н о г о телевизионного события, которое произошло о д и н р а з — т о г д а-т о. Андроников рассказывал телезрителям с экрана о разысканных им кадрах. Ну что же, скажет телезритель, я слышал, что это была очень интересная передача, хорошо, что ее записали, а я с удовольствием посмотрю ее. Так кинопленка становится явлением телевизионного искусства.

Еще одну мысль несет телефильм Андроникова. Прекрасно, что кинематограф сохранил для нас образы мастеров искусств прошлого, хотя жаль, что случайны и несовершенны съемки — примитивна была техника, и цели преследовались другие, ведь в подавляющем большинстве это кадры кинохроники. Ну а теперь? — спросим мы себя. Разве достаточно делается для того, чтобы запечатлеть на кинопленке то, чем гордимся сейчас, что составляет богатство сегодняшнего искусства?

К сожалению, надо признаться, что мы безрассудно пропускаем возможность «остановить мгновенье» искусства, которую предоставляет нам кино. Мы бездумно, как нерачительные хозяева, растрачиваем богатства нашей культуры. Неужели через пятьдесят лет будущий Андроников должен будет так же сетовать на несовершенство, на случайность кадров с образцами выступлений сегодняшних мастеров, как вынужден это делать Андроников — наш современник.

«Перед нами прошли замечательные создания мастеров прошлого, уже ушедших из жизни и тех, кто находится сегодня в расцвете творчества и пролагает пути в будущее искусство.

Где здесь прошлое?

Где здесь настоящее?

Они сливаются. Здесь нельзя провести границу. Потому что все, что мы видели здесь, глубоко современно».

Этими словами Андроников заканчивает свой замечательный фильм. И в них заключен большой смысл. В наших силах сделать так, чтобы потомки могли любоваться нынешним искусством, чтобы оно было современно и в будущем.

# На семинаре в Таллине

В Таллине прошел Всесоюзный семинар творческих работников телевидения по проблемному репортажу. Он был организован Государственным комитетом по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР и секцией телевидения Союза кинематографистов СССР. Двадцать пять участников семинара — это комментаторы, редакторы, сценаристы, операторы, съехавшиеся в Таллин со всех концов страны — из телестудий Перми, Одессы, Кишинева, Харькова, Свердловска, Минска, Киева, Вильнюса, Риги, Тбилиси, Баку, Еревана, Ленинграда, Москвы.

Первыми показывали свои работы таллинцы. «После последнего звонка» — так назвала свою работу Эне Хион, репортер Эстонского телевидения.

На экране была школа. Обычная средняя школа, которую окончила когда-то Эне Хион. Пустые коридоры, пустые лестницы, пустые классы. По этим коридорам, лестницам и классам ходила женщина. Она ходила и вспоминала. Десять минут, двадцать, полчаса...

Передачу все хвалили, дружно аплодировали ее автору. Но...

— Какой же это репортаж? — у иных вслух, у иных внутренне звучал недоуменный вопрос.— Никаких тебе событий, встреч, разговоров. Зачем «внестудийка», когда можно было бы то же самое сделать в павильоне. И почему автор-репортер, а не актер?

— Можно было в студии, мог быть и актер,—говорила Эне Хион на обсуждении.—Возможно, получилась бы и лучшая, но д р у г а я передача. Что же касается определения жанра, то я над этим не думала. Может быть, это лирический репортаж? Впрочем, если вы со мной не согласны, я настаивать не буду.

Да, это, пожалуй, лирический репортаж, и думается, что человеческое сердце, мысли, эмоции не менее подходящий материал для репортажа, чем цех завода или улица города.

Впрочем, мы видели и цех завода и улицу города. Их показали нам другие таллинские репортеры, одного из которых зовут Рейн Каремяэ.

—... Вы хотите знать, какие вы? — как бы спрашивает своим репортажем эстонских телезрителей Каремяэ.— Не спешите отвечать. Быть может, это зрелище и не доставит вам полного удовольствия. На самом деле! Если дерутся двое парней, а толпа заинтересованно, но безучастно наблюдает— какие мы? Если человеку стало плохо на улице, и только пятидесятый или сотый прохожий пришел ему на помощь — какие мы?

Нехорошие? Равнодушные? Невнимательные?

— Пожалуйста,—говорит Рейн Каремяэ,— подумайте над этим. Я еще не раз установлю скрытые телевизионные камеры на городских улицах, и они станут глазами, с помощью которых вы сможете увидеть себя со стороны. И давайте постараемся разобраться — какие мы.

«Какие мы?» — так и называется серия репортажей со спровоцированной ситуацией, которую делает Рейн Каремяэ. Он и его коллеги показали также «12 месяцев» — регулярное и длительное наблюдение на фабрике «Балтика», репортажи «Актуальной камеры», или «Репортаж ни о чем». Не думайте, что это и вправду ни о чем — еще как «о чем»! Простые, неподготовленные интервью на улицах города, «будничные» ответы таллинцев дают в конечном счете широкую картину быта людей, их интересов, привязанностей. Ответы, быть может, и случайны, но зато далеко не случайны, а напротив, глубоко продуманы в о п р о с ы р е п о р т е р о в.

Вот тут-то мы и подошли к одному принципиальному фактору, определяющему, на наш взгляд, успех репортажей Эстонского телевидения, многие из которых стали образцами для участников семинара. Когда мы говорим «проблемный репортаж», то понимаем под словом «проблема» нечто общественно значимое. Но общество, как известно, не просто сумма среднестатистических индивидов. Так вот, умение подойти к человеку как к л и ч н о с т и, умение спросить его так, чтобы он о т в е т и л, а не произнес нечто заранее рассчитанное интервьюером, умение сделать вывод н а о с н о в а н и и н е п о д г о т о в л е н н ы х о т в е т о в — это умение настолько характерно для репортеров Таллинского телевидения, что можно говорить о «таллинской школе» репортажа. И талантливым представителем этой школы является Рейн Каремяэ.

Эстонские телевизионисты не боятся острых проблем, резкой постановки вопросов. И именно потому телевидение в Эстонии — один из ведущих институтов общественного мнения. Известны случаи, когда вмешательство телевидения влияло на решение весьма важных вопросов. А телевизионные камеры на улицах уже стали частью городского пейзажа.

Вот какие «манки» были брошены «семинаристам» в первые же дни работы.

Работа семинара была построена по хорошо продуманному плану: кроме лекций, бесед, дискуссий было много практической работы. За короткий срок «семинаристы» подготовили три прямые репортажные передачи и один кинорепортаж, пытаясь ис-

пользовать самое различное оружие из имеющегося творческого и технического арсенала. Получились в общем хорошие передачи, и если здесь будет больше о недостатках, то пусть на меня не посетуют.

...Представьте себе строительную площадку. Возводится здание детского сада. Рабочие таскают трубы, кладут стены.

К площадке подъезжает грузовая машина. Два грузчика не спеша и обстоятельно начинают перекладывать на нее кирпич из штабеля. Проходит пять минут. Десять. Никто из строителей не обращает внимания на «хищение» кирпича...

Как вы уже, видимо, догадались, ситуация «воровства» спровоцирована.

Наконец еще через несколько минут один из рабочих подходит к «похитителям».

— Куда грузите кирпич?— спрашивает он.

— Начальство разрешило.

— А, ну если начальство, тогда валяйте!

К беседующим подходит репортер.

— Как же вы допускаете, что у вас увозят кирпич?—интересуется он.

— Так ведь начальство разрешило...

Тем временем машина уезжает.

— А вдруг вас обманули?— говорит репортер.

— Мы записали номер машины,— отвечают рабочие.

Далее разговор заходит об экономии материалов, об их сохранности. Но это уже скорее довесок. Непредумышленное действие кончилось.

Хоть репортаж, о котором рассказывалось выше, и назывался «учебным», он мог бы вполне стать и «эфирным». Мог, если бы не были допущены промахи в его подготовке. Так, во время репортажа выяснилось, что рабочие сразу с подозрением отнеслись к «похитителям». Но совсем не с тем подозрением, на которое рассчитывали авторы репортажа. Дело в том, что комбинезоны «воров» (а это были «закамуфлированные» репортеры) показались строителям чересчур новыми, а маячивший невдалеке репортер, так сказать, «во фраке», с радиопередатчиком и торчащей антенной и вовсе подорвал веру в подлинность происходящего.

Одна непредвиденная деталь могла в известной мере поправить дело. В самом начале передачи к репортеру приблизилась девушка. Приняв, видимо, передатчик за фотоаппарат, она попросила сфотографировать ее. Репортер (это был Георгий Кузнецов из Куйбышева) кратко объяснил девушке, что она ошибается, что он — телерепортер, а не фотограф. Эти действия репортера вызвали бурную полемику на обсуждении. Одни считали, что репортер поступил верно. Другие полагали, что Кузнецов упустил прекрасную возможность убедить зрителя в неподготовленности происходящего.

— Если бы девушки не было, ее следовало бы выдумать,— даже заявил москвич И. Беляев.

Вопрос о возможности отвлечения на «побочно возникшую ситуацию» так и отстался открытым. Но случай с Г. Кузнецовым продемонстрировал известное в общем положение: находчивость — одно из основных профессиональных качеств репортера.

Более того, в иных случаях репортер, очевидно, должен сознательно идти на обострение ситуации или изменение заранее задуманного плана.

...Идет репортаж с улицы (тоже учебный, его подготовила другая группа участников). Семен Баршевский из Перми обращается к разным прохожим с одной и той же «легендой». Он приехал в Таллин не по командировке, а просто так, «сам от себя», посмотреть город. В гостиницах мест нет. Где ему остановиться?.. Калининградец Константин Ведров спрашивает у молодых таллинцев, где провести свободное время, развлечься... Назим Зейналов просит совета у женщин, какое национальное кушание можно повезти из Таллина в Баку... Ленинградец Андрей Костенецкий советуется с прохожими, где и какой типично «таллинский» сувенир он может найти для жены. Репортеры держатся свободно, непринужденно беседуют. Получается симпатичная, лирическая передача (хотя и не без известной направленности, которую можно было бы условно обозначить так: «Насколько ты патриот своего города, таллинец?»).

Однако вот беда — где-то действие «вязнет», затормаживается. Это происходит в тех случаях, когда репортер боится отойти от заранее намеченного плана. К. Ведров упорно подыскивает в собеседники именно студента, хотя очевидно, что на его вопрос мог бы ответить любой таллинец. Н. Зейналов заговорил с пожилой эстонской женщиной, они плохо понимают друг друга, и поневоле перестаешь следить за существом беседы, а с любопытством ждешь — дотолкуются или нет?

В третьем учебном репортаже участники семинара столкнулись с острой журналистской проблемой этического характера.

Не имеет смысла пересказывать передачу, можно упомянуть только, что посетителям одного таллинского молодежного кафе было предложено разобраться в личных взаимоотношениях двух людей.

Насколько правомерно вынесение таких тем на общественное обсуждение — этому вопросу был посвящен разбор передачи.

Ну а если репортер-документалист не согласен с общепринятым взглядом, если он видит проблему там, где не видят ее другие? Примерно с такими критериями подошла к своей работе группа кинорепортажа, в состав которой вошли москвичи И. Беляев и В. Азарин, харьковчанин С. Зеликин,

свердловчанин Ф. Вибе, В. Самойличенко из Комсомольска-на-Амуре, Л. Сикорук из Свердловска и К. Мусницкас из Вильнюса.

Красив Таллин, говорил их репортаж, особенно старый город, с его узенькими улочками, старинными домами, башнями. Но ведь это не только музей, но и квартиры людей. Это не только место для экскурсий, но и место для жилья. А каково жить таллинцу в старом городе, как там живется детям?

Или таллинские кафе — прекрасное место для общения, для отдыха, предмет зависти жителей других городов. Но вот кинорепортеры беседуют в кафе с одним посетителем, другим, пятым, двадцатым... И выясняется, что кафе не только дает человеку нечто, но и нечто у него отнимает. Что постоянное и регулярное «сидение» в кафе в какой-то степени ограничивает человека. Что многие таллинцы хотят, чтобы кафе были разными не только по интерьеру, но и по самой сути своей, по духу, чтобы были организованы кафе-клубы.

Так кинодокументалисты попытались нащупать проблему. Для подтверждения своей позиции они проделали интересный эксперимент. Репортаж был показан на семинаре дважды и по-разному прокомментирован. Сначала с позиций «сиропно-туристских»: «Красив старый Таллин... Эти улочки и дома хранят следы истории...» и т. д. и т. п. в том духе. Второй раз те же кадры сопровождал совсем иной текст, в соответствии с задачей, которую поставили перед собой репортеры.

Во время разбора этой передачи прозвучало мнение: кинорепортаж проигрывает при сопоставлении с прямым телевизионным.

В самом деле, так ли это? Да, прямая передача имеет ряд преимуществ перед кино. Это в первую очередь ее безусловность, сиюминутность. И в то же время разрыв между действием и показом при известных потерях обладает и определенными достоинствами. Примем как данное достоверность съемок (сама по себе форма телерепортажа еще не обязательно обладает такими качествами, ведь сколько мы видели «липовых» передач!). Тогда на первый план выступает такая великолепная возможность для документалиста, как отбор, как очищение от случайностей, от которых никак не гарантирован репортаж телевизионный. Вряд ли режиссер телерепортажа сможет перестроить его, избрав принцип полемики между героями (если только передача заранее не отснята и не перемонтирована, но тогда это уже кинорепортаж), вряд ли сможет использовать такой сильный прием, как показ детали, и т. д. и т. п.

Представляется верным суждение москвича Л. Золотаревского:

—К кинорепортажу следует относиться строже, чем к прямому телевизионному. Кинорепортаж имеет право на существование на голубом экране, если он не копирует слепо телепередачу, если существует отбор, если он произведение искусства.

Хочется прибавить к этому только одно: слепо копировать, разумеется, не следует, но взять на вооружение все лучшее, что имеется в телевизионном арсенале, не только можно, но и необходимо, если мы хотим иметь подлинный, а не только по названию кинотелерепортаж...

Справедливости ради следует сказать, что кинорепортажи, сделанные в Таллине, имели немало погрешностей. Но в них не всегда были виноваты документалисты. Для воплощения замысла была явно слаба техника. И эта внутренняя профессиональная проблема со всей отчетливостью еще раз дала о себе знать на семинаре.

Мы довольно охотно говорим о творчестве, спорим, дискутируем. Но почему-то, когда речь заходит о технике, начинаем стесняться, по-страусиному спрятав голову в песок. Неверная позиция! Можно, разумеется, в век «ТУ-104» ездить и на велосипеде, но на нем вряд ли побьешь рекорд скорости.

— Творческая мысль опережает наши технические возможности! — прямо заявил Рейн Каремяэ.

Таллинский семинар еще одно тому подтверждение. Руководство студии охотно, со всей доброжелательностью предоставило в распоряжение гостей всю наличную технику. Но и с ее помощью не удалось решить ряда творческих задач. А ведь Эстонское телевидение, например, располагает тем, о чем мечтают многие репортеры,— двумя радиомикрофонами. Но один из них отказал во время репортажа со стройплощадки — и многие замыслы создателей передачи остались нереализованными.

Кинодокументалисты очутились в положении еще более сложном. Выяснилось, что в Таллине нет 16-миллиметровой синхронной камеры. А можно ли снимать проблемный репортаж «внемую»?..

Да, о технике нужно думать. Она должна совершенствоваться, если мы хотим решать творческие задачи на уровне сегодняшнего дня.

●

Участники семинара прослушали лекции А. Караганова, В. Канторовича, Н. Абрамова, встречались с сотрудником телевидения ГДР Вилли Янцем и секретарем ЦК Компартии Эстонии А. Вадером, беседовали с кинорежиссером В. Лисаковичем, с творческими работниками Таллинского телевидения Т. Каском, Х. Лойтом и другими. Хочется думать, что таллинский семинар дал хороший творческий заряд его участникам, а через них, в свою очередь, десяткам и сотням сотрудников телестудий страны.

**Владимир АЗАРИН**

Перепска с читателями и зрителями

# Учить понимать прекрасное

По профессии я лесоинженер. В свободное время, которого, к сожалению, всегда не хватает, с удовольствием погружаюсь в мир кино: анализирую, сопоставляю, сравниваю...

Взяться за перо на этот раз меня заставил тот неожиданный парадокс, который произошел в Риге с кинофильмом «Тени забытых предков». В прокатной судьбе этого фильма, по-моему, как в фокусе, сконцентрировались все те недостатки, которые существуют у нас в области рекламы и демонстрации новых фильмов, в сфере подготовки и воспитания зрителей.

Мне могут возразить: мол, о каком еще воспитании говорить, наш кинозритель и так за последнее время неизмеримо вырос. Этому способствовало все: и естественно растущая тяга людей к эстетическому образованию, и широкая система кинолекториев, киноуниверситетов, клубов друзей кино, вырастающих в последнее время буквально, как грибы после дождя. Зрители живо и горячо реагируют на успехи и неудачи нашего кино, пишут рецензии, не уступающие профессиональным, активно участвуют в коллективном жюри, определяя лучшие фильмы года на ежегодно проводимых журналом «Советский экран» конкурсах. И результаты в целом совпадают с общим мнением ведущих кинокритиков и самих создателей фильмов.

Кажется, можно говорить, что пресловутых «ножниц» — расхождений в оценке фильмов зрителями и критикой — почти не существует.

Но... Одно только «но». Если просмотреть результаты конкурсов на лучшие фильмы за несколько лет, сразу бросится в глаза следующее: в о б щ е м оценки зрителей и критиков совпадают. Но при этом неизбежно, из года в год повторяется одна и та же закономерность: критики на первые места ставят такие фильмы, как «Человек идет за солнцем», «Иваново детство», «Вступление», «Я шагаю по Москве», «Состязание», «Хроника одного дня». Зрители выдвигают фильмы «Коллеги», «День счастья», «Крепостная актриса», «Человек-амфибия», совсем не упоминая или относя в конец списка фильмы действительно талантливые и яркие.

Тут есть повод для тревоги: ведь это значит, что большинство кинозрителей, которые назвали лучшими фильмами действительно хорошие ленты, как «Тишина», «Живые и мертвые», совсем не посмотрели, а если и посмотрели, то не оценили такие фильмы, как «Иваново детство», тем самым духовно обокрав самих себя, лишив творческого удовлетворения авторов.

А наш кинопрокат, вместо того чтобы потратить немного сил и средств, помочь зрителю и талантливому фильму «обрести» друг друга, идет по пути наименьшего сопротивления: через два дня заменяет «Состязание» «Великолепной семеркой» и считает, что проблема решена. Вот уж, поистине, позиция страуса!

Особенно обидно, когда подобные вещи происходят с совершенно выдающимся, большим произведением искусства, как это было, например, с фильмом «Тени забытых предков».

Об этом фильме любителям кино было известно задолго до его выхода на массовый экран. Результаты фестиваля в Мар-дель-Плата, восторженные отзывы в прессе — все это, конечно, готовило почву для встречи с чем-то значительным и интересным. Обычно даже хороший фильм уже не кажется таким хорошим, если его заранее расхвалят. На этот раз, однако, законы логики не сработали. Фильм оказался еще более впечатляющим и сильным, чем можно было ожидать. И это естественно: настоящее искусство не может быть воспринято по пересказу, пусть даже эмоциональному и талантливому. Фильм «Тени забытых предков» надо обязательно посмотреть самому, ни в коем случае не по телевизору, обязательно на большом экране кинозала, обязательно в цвете, с полной отдачей и, если хотите, с определенной душевной настроенностью.

В первый же день, как только фильм появился на экранах Риги, я помчался его смотреть (нужно учесть и то, что до Риги фильм дошел позже Москвы, Киева и других больших городов).

Все объективные предпосылки для правильного восприятия фильма зрителями были налицо в этот вечер:

вполне качественная копия ленты, сохранившая и перенесшая на экран все богатство, и буйство, и нежность красок оригинала;

хорошо оборудованный кинотеатр;

публика, как будто культурная и доброжелательная, без «пьяных в заднем ряду»;

и механик не был «сапожником», и звук не выключался в самом интересном месте...

Все было... Не получилось только одного, самого главного: встречи зрителей с произведением искусства.

Обидно и горько: за зрителей, не принявших фильм, за авторов фильма, вложивших душу и сердце в свое детище, и, как оказалось, без должной отдачи.

Неприятие фильма большинством зрительного зала до сих пор кажется мне парадоксальным и необъяснимым! Сложность киноязыка, необычность ситуаций, виртуозность съемок... Но ведь все это было присуще в не меньшей мере и фильму «Гамлет», недавно с триумфом прошедшему по экранам страны и имевшему здесь же, в Риге, заслуженный и полный успех! А ведь в «Тенях...» не просто сложность ради сложности! Ведь здесь сложными и глубоко поэтичными средствами говорится о вещах, дорогих и близких каждому: о большой любви, которую не может убить даже смерть; о верности до гроба; об одиночестве хорошего человека, не понятого окружающими, тоже неплохими, но более практичными, более трезвыми, более обычными людьми; о том, как все-таки прекрасна и удивительна жизнь, несмотря на все ее горести и испытания; о торжестве жизни над смертью!

В фильме нет крепко сколоченного сюжета. Авторы раскрывают перед нами, как страницы необыкновенно красочной книги, жизнь героев, жизнь, неотделимую от гуцульского народа, от суровой и яркой природы, от былей и легенд, тесно переплетающихся в сознании героев.

Как могут оставить равнодушными такие сцены фильма, как игры детей среди буйства зелени и солнца в карпатском лесу; как сцена прощания героев под дождем — эта песня песней фильма (лучшего я не видел в кино после сцены проводов Бориса в «Журавлях»); как проход через ночной лес и гибель Марички; как «оттаивание» вместе с весной опустившегося и будто заживо умершего Ивана; как сцена убийства Ивана в корчме. Собственно, я могу перечислить почти все сцены фильма.

Как можно не принять всего этого, если не умом, то сердцем? Однако люди не поняли, не приняли...

Вот что я услышал, когда окончился сеанс.

«Ну, ребята, до конца высидеть невозможно» (парень из рабочих, лет 18—20).

«Да как вам сказать? Одни уходят с полкартины, другие сидят и смеются» (контролер в фойе кинотеатра).

«Господи, ведь весь сюжет исковеркали!» (молодая женщина, как видно, читавшая Коцюбинского)...

Что это? Полная душевная глухота, элементарное неуважение к другим, отсутствие культуры?

Или плоды поверхностного, облегченного подхода к произведениям искусства, сложившегося у части зрителей, особенно у молодежи, не без воздействия нашего кинопроката?

В печати часто и много говорится о роли кинотеатров в деле рекламы, подачи фильма зрителям. Почему бы прокату не устроить премьеру «Теней...» в хорошем центральном кинотеатре, с нестандартным, живым вступительным словом — если не одного из авторов фильма, то хотя бы человека, знающего и любящего фильм; чтобы он сказал зрителям пару слов — больше и не нужно — о Коцюбинском, об особенностях его рассказа, послужившего основой фильма, о том, почему к этому фильму нельзя подходить с обычной меркой... Кажется, все так просто. Но ведь не делается.

Ведь существует же у нас Бюро пропаганды советского киноискусства, вся деятельность которого, кажется, должна быть устремлена на популяризацию лучших достижений нашего сегодняшнего кинематографа. Всем как будто ясно, что часть фильмов, более сложных по своему образному строю, требует специального представления зрителю, действительно требует пропаганды.

Мы активно и действенно передаем молодежи специальные знания, воспитываем граждан. Не менее важно научить ее понимать прекрасное, формировать гармоничных, духовно богатых людей.

**В. ГЕЙНЕ**

*Рига*

# Симпозиум кинематографистов

Естественно, что первый симпозиум советских и венгерских кинематографистов начался не разговором, а просмотром фильмов. Естественно также, что этот дружеский разговор, на котором было высказано немало интересных мыслей, не закончился принятием резолюции или чего-либо иного, подводящего итоги.

Беседа, которую вели жаркими летними днями мастера кино двух социалистических стран, помогла нам лучше узнать друг друга, помогла определить путь, по которому идет сегодня искусство кино.

В дискуссии в Московском Доме кино на Васильевской участвовали гости — венгерские кинематографисты: режиссеры Золтан Фабри, Феликс Мариашши, Миклош Янчо, Андраш Ковач, Петер Бачо, Янош Рожа, кинокритики Эрвин Дертян, Иштван Немешкюрти, Карой Немеш. Участниками дискуссии были и фильмы, которые привезла с собой венгерская делегация,— «Без надежды» (режиссер Миклош Янчо), «Холодные дни» и «Тяжелые люди» (режиссер Андраш Ковач), «Детские болезни» (режиссеры Ференц Кардош и Янош Рожа), «Фиговый листок» (режиссер Феликс Мариашши) и другие.

В дискуссии участвовали советские кинематографисты — режиссеры М. Ромм, А. Митта, Ю. Солнцева, Г. Чухрай, Э. Шенгелая, сценаристы В. Соловьев, И. Нусинов, С. Лунгин, критики А. Караганов, Л. Погожева, И. Вайсфельд, Н. Абрамов, Ю. Ханютин. И фильмы, которые были показаны коллегам из Будапешта, — «Ленин в Польше» (режиссер Сергей Юткевич), «Никто не хотел умирать» (режиссер Витаутас Жалакявичус), «Крылья» (режиссер Лариса Шепитько), «Тридцать три» (режиссер Георгий Данелия), «Здравствуй, это я!» (режиссер Фрунзе Довлатян) и другие.

Заседания вели поочередно советский критик А. Караганов и венгерский режиссер Золтан Фабри.

От конкретного разговора о тех или иных фильмах участники симпозиума, как правило, переходили к самым насущным проблемам социалистического искусства, да и не только социалистического.

Не имея возможности полностью напечатать слишком обширную для журнала стенограмму этой интересной дискуссии, мы предлагаем нашим читателям фрагменты из выступлений некоторых ее участников.

*Одной из проблем, горячо обсуждавшихся на дискуссии, была проблема «Кино и зритель». Об этом говорили все. И хотя в выступлениях ораторов содержались разные оттенки мыслей о том, как следует решать эту проблему, было ясно — она тревожит всех.*

*Современное социалистическое искусство имеет все возможности и основания для того, чтобы быть широко представленным на экранах мира. Но этого нет. Почему?*

*Вызывает тревогу и тот факт, что многие наши фильмы не имеют большого успеха и у себя дома. Где причины этого? Конкуренция телевидения, забвение киноработниками такого важного качества, как интересность, недостаточная эстетическая подготовленность зрителей, плохая организация проката?..*

*Все эти и другие вопросы возникали в ходе дискуссии.*

Александр КАРАГАНОВ:

**Всякий сколько-нибудь внимательный наблюдатель, очевидно, замечает трудности современного кино, связанные с взаимоотношениями кино и зрителя. В последние годы, как никогда ранее, происходит бурный процесс обновления языка кино. Этот процесс затрагивает и венгерское и советское кино.**

**Возникает вопрос, в каком соотношении находится борьба за новый язык кино и за новую стилистику с борьбой за зрителя. Давно уже замечено, что сейчас происходит такая резкая поляризация кино, какой не было раньше. Слишком заметно и слишком резко отделение худо-**

жественного интеллектуального кино от кино коммерческого. Существует даже точка зрения, что «черную работу» — развлечение зрителя — надо отдать телевидению, а мы должны заниматься лишь художественными экспериментами. Эту точку зрения недавно высказал наш польский друг Анджей Вайда. Я слышал эту точку зрения и от французских коллег.

Но как бы ни тянулись наши сердца к эксперименту, борьба за зрителя остается, по-моему, необычайно жизненной задачей современного кинематографа, и формула Эйзенштейна «эксперимент понятный миллионам» имеет сейчас особо злободневное значение.

Во всяком случае, высокохудожественный интеллектуальный кинематограф не может без боя отдать зрительскую аудиторию коммерческому кинематографу, который очень часто держит зрителя в кинозале незаконными, недозволенными средствами.

Эрвин ДЕРТЯН:

Развлечение масс ни в коем случае не может считаться наказуемым деянием. Есть прекрасные литераторы, которые наши идеи доносят до масс на очень высоком уровне в хорошем развлекательном смысле...

В искусстве также есть свои Эйнштейны, которые пока создают произведения для более узкого круга людей. Можно это не признавать в теории, но на практике это так.

...Иногда у меня возникает такое чувство, что даже в наших лучших художественных произведениях человек, которого мы изображаем, показан как человек вчерашнего дня. И причина здесь в том, что нам пока что не удалось еще в значительной мере оторваться от военной тематики. Конечно, можно и должно делать фильмы и о войне в очень современном духе. Но при этом и в таких фильмах следует всячески избегать штампов.

Михаил РОММ:

Должен ли художник, излагая в кинематографе свою точку зрения на жизнь или делая то, что он хочет делать, — должен ли он думать об успехе картины у публики или нет? Должно ли ему быть безразлично такое обстоятельство, что картину посмотрят 30 миллионов зрителей, 3 миллиона или 300 тысяч? Я глубочайшим образом убежден, что каждый кинорежиссер хочет широкого успеха своей картине. Обязан хотеть широкого успеха!..

Сейчас, по-моему, мировой кинематограф переживает довольно большую и существенную драму. Мне пришлось за последние несколько месяцев побывать в ряде стран, и меня поразило, насколько мы здесь, в Москве, не знаем, что идет из наших картин на экранах Запада.

Когда мы смотрим, скажем, на политику проката у нас, или в Венгрии, или в других странах, мы видим, что даже в социалистических странах, где, казалось бы, прокат должен быть свободным от коммерческих соображений, тем не менее далеко не всегда лучшее, что есть, скажем, в кинематографии стран социалистического лагеря, идет у нас широко на экране. Скорее наоборот. Кстати, когда я первый раз приехал в Будапешт, я был поражен, мне показалось, что единственная студия в Советском Союзе — это студия имени Довженко, там шли только ее картины, причем такие, как «Артист из Кохановки»... Я не понимаю, почему «Артист из Кохановки» заслужил такой чести, чтобы быть вывезенным в Венгрию.

Бороться с коммерческим кинематографом нужно одним способом — делать хорошие картины, которые будут более интересны, чем «Сын Мациста» или «Подвиги Геракла». Современный зритель, я в этом глубоко убежден, идет в кинематограф не только за развлечением. Всех людей тревожат судьбы мира. Мы живем в эпоху, когда судьбы мира волнуют все поколения во всех странах. Если ухватить вопрос, по-настоящему волнующий людей, можно поставить картину, которая будет иметь грандиозный успех или, во всяком случае, достаточно большой успех, будучи серьезной новаторской картиной. Мы часто об этом не думаем. Мы не думаем о том, что живем в десятилетие, когда вообще-то кинематограф попал в невыгодное положение. Сейчас кинематограф уступил место телевидению почти полностью и в восточном и в западном полушарии.

Могут быть такие художники (огромные художники, какими были Эйзенштейн, Довженко, Вертов), которые прорубали дороги кинематографии... Но я говорю о всех нас, режиссерах,

которые делают сегодняшнюю продукцию. У нас, с моей точки зрения, не менее благородная задача: делать серьезное социалистическое кино, которое заставляло бы людей думать, которое воспитывало бы их или хотя бы отвечало на то, о чем они часто думают. И чтобы на фильмы ходили, чтобы они говорили сами за себя, без рекламы, чтобы сосед советовал соседу: посмотрите, это интересная картина.

Феликс МАРИАШШИ:

Мы должны распространять как можно шире кинокультуру. Я не считаю правильным подстраиваться под вкусы широких масс, но мы должны помочь зрителям. Именно здесь могут сыграть очень большую роль критики: разъяснять зрителям, пропагандировать действительно хорошие фильмы. Нужно, чтобы зрители поняли смысл новых решений, новых приемов. А зрители очень склонны к этому.

Вспомним, что 15—20 лет назад в фильмах были наплывы. Сегодня их нет, и нельзя сказать, что зрителю их не хватает. В современном фильме, когда герой идет из одного места в другое, мы делаем прыжок во времени, и зритель это воспринимает без всяких наплывов, потому что мы постепенно его к этому приучили. Мне кажется, что проблема воспитания зрителя важна для любого искусства, но особенно это свойственно киноискусству, поскольку это искусство массовое.

Карой НЕМЕШ:

Несомненно, что некоторые произведения могут обращаться ко всем слоям публики. Но именно в эпоху обновления языка и содержания киноискусства, когда это обновление связано не с такими общенародными переживаниями, как, например, война, — это очень трудно.

Людмила ПОГОЖЕВА:

Кино может быть разное, как и литература, как и музыка. Но кино (тут я совершенно согласна с М. Роммом), как и всякое искусство, должно быть интересно. По-разному, но обязательно интересно. Такой несклонный к развлечениям писатель, как Достоевский, сочиняя свои философские романы, всегда с чрезвычайно большой тревогой писал в своих письмах: «А будет ли это интересно читателю?» Проблема интересности — это проблема эстетическая.

Юрий ХАНЮТИН:

Вопрос, который мы в основном сегодня обсуждаем,— о соотношении искусства масс и искусства авангарда, простого и сложного, доступного и непонятного — принадлежит к числу «проклятых» вопросов искусства, сопутствующих ему на протяжении всей его истории. Не нужно противопоставлять друг другу кино серьезное и кино развлекательное. И то и другое имеет право на существование. Мы знаем, что даже очень серьезные люди в свободное от работы время увлекались романами Дюма. Речь идет об определенном изучении механизма зрительского восприятия и о тех путях, какими возможно самые серьезные проблемы, самые сложные вопросы изложить так, чтобы они стали доступны большой аудитории.

Требуют ли сложные проблемы сложной формы? Требуют ли философские размышления ослабленного сюжета? Для меня это весьма сомнительно.

Андраш КОВАЧ:

Мы не используем широко тех возможностей, которые предоставляет нам социалистическая система.

Меня всегда волнует то, что наши герои кажутся глупее, чем мы сами. Мы больше знаем о жизни и говорим об этом с глазу на глаз или в дружеском кругу интереснее, чем наши герои.

Меня больше всего волнует то, как перенести жизненный материал на полотно экрана. Я считаю, что некоторые зарубежные мастера, в частности Годар, имеют в этом отношении большой опыт: они могут легко свои даже сомнительные, не всегда верные мысли передать через экран. Может быть, в этом и заключается интересность некоторых фильмов. Я не всегда согласен с тем, что я слышу или вижу на экране, но я представляю себе, о чем думают те люди, которые мне это показывают.

Василий СОЛОВЬЕВ:

Я думаю, что завоевывать зрителя на территории коммерческого кинематографа не надо. Сам коммерческий кинематограф пользуется отходами художественного. Мне кажется, что единственный путь, на котором мы можем и должны и завоюем, наконец, зрителя, — это путь продолжения классического искусства: литературы, драматургии, музыки, которые всегда апеллировали к чувственному миру человека, которые были придуманы людьми для того, чтобы расширить сложный и необозримый чувственный мир.

Человек должен быть поставлен в центр внимания, но не проблема и идея.

Петер БАЧО:

Киноискусство возродится вновь только тогда, когда можно будет делать фильмы очень дешево. Так же просто и дешево, как это делают, например, художник, который берет холст и пишет на нем картину. Я думаю, если кинорежиссер освободится от страшно большой ответственности за миллионы, которые давят его, от судорог различных консультаций, которые вместе с его внутренним самоконтролем лишают художника легкости, он обретет радость в работе.

Золтан ФАБРИ:

Михаил Ромм прав в том, что мы должны стремиться к интересности, к более эмоциональной напряженности в произведении. Мне кажется, нет такого художника, который бы заранее выбрал для себя задачу или тему фильма, не обладающую такими возможностями. И все же я думаю, что тот, кто берет на себя в искусстве роль первооткрывателя, не может опуститься до общего, массового вкуса публики, а должен поднять публику до уровня своих мыслей и воззрений.

Кинематографист, как и художник любого другого искусства, должен быть первооткрывателем своей эпохи и в некоторых случаях даже больше — он должен быть в какой-то мере совестью своей эпохи.

Мы живем в исключительно сложном мире, и для этого мира характерна очень высокая напряженность. Я говорю не только о мировой политике, но и о нашем с вами мире. О нашем внутреннем человеческом мире. И внешний и внутренний мир — они оба наполнены противоречиями неудач, побед, потерь и закономерной асинхронностью целей и их осуществления. Все это исключительно сильно влияет на самоощущение человека. Мне кажется, что в этот сложный период мы не можем сделать ничего иного, как стать лицом к лицу с действительностью, в которой мы живем, и заглянуть в себя. Следовательно, мы должны как можно более последовательно стремиться к тому, чтобы на основе искренности, откровенности и правды и на основе нашей общественной убежденности отражать действительность, причем таким способом, чтобы, задумываясь над ней, заставить задуматься над ней и других.

Конечно, хорошо создавать шедевры. Надо сделать все для того, чтобы выяснить, как в этой исключительно обостренной ситуации создавать такие произведения киноискусства, которые дошли бы до зрителя любой части мира. Нельзя согласиться с тем, что в подавляющем большинстве мы делаем такие произведения, которые обращены только к нашему обществу. В советском киноискусстве был не один период, когда оно выступало с гораздо большей энергией и в соответствии со своей программой осуществляло революционные цели.

Я недоволен тем, что в этой горячей ситуации, в этом горячем сегодняшнем мире в мировом киноискусстве очень тихо слышен наш голос. Если мы должны о чем-нибудь задуматься, то именно об этом: почему так происходит, в чем причина?

Александр КАРАГАНОВ:

Конечно, во многих фильмах происходит процесс превращения интеллектуализма в многозначный, натужный рационализм, но интеллектуальное напряжение высокого современного искусства, по-моему, не противоречит эмоциональной политике, которая должна быть в искусстве.

И, конечно же, борьба за массового зрителя не означает, что современное кино должно отказаться от высокого интеллектуального полета и, как говорится, «лаптем щи хлебать». Главное в борьбе за современного зрителя заключается в том, чтобы поднимать современного зрителя. Но это означает — знать современного зрителя. Другого зрителя нам ведь никто не даст, надо работать на этого, этого поднимать. И, очевидно, можно создавать фильмы друг для друга, но если у нас будет слишком много экспериментов в создании фильмов друг для друга и слишком мало экспериментов в создании высокоинтеллектуальных, высокохудожественных фильмов для миллионов, то будет видимость формального развития кино, кино будет изобретать все новые и новые приемы и в конце концов дойдет до той трагической черты, когда процесс потери зрителя, который сейчас уже начался, приведет к тому, что кино окажется в очень тяжелом положении.

Я в высшей степени солидарен с мыслью Золтана Фабри о том, что наш голос в кинематографическом мире не слишком громок. Советские фильмы хорошо проходят на многих фестивалях, венгерские фильмы также имеют немало международных наград, советские и венгерские фильмы попадают и в зарубежный прокат, в том числе и в буржуазные страны, но, по-моему, благодушие и самоуспокоенность для нас были бы преступлением.

*Не менее горячо, нежели вопрос об искусстве и зрителе, обсуждался на симпозиуме характер нового современного киноискусства. Выявились его примечательные черты. Каковы они, каков новый образный строй, язык кинематографа?*

*И естественно, в этом разговоре принимали участие фильмы. О них судили строго, без скидок...*

Эрвин ДЕРТЯН:

В фильме «Крылья» я почувствовал стремление к показу действительных проблем современного человека, увидел интересный жизненный материал. Конечно, у этого фильма есть свои хорошие стороны, есть и такие, с которыми можно спорить, но, безусловно, заслуга авторов заключается в том, что они говорят о настоящих современных проблемах, о действительных людях...

То же самое можно сказать о фильме «Здравствуй, это я!».

А вот в фильме В. Шукшина «Ваш сын и брат», в котором есть и отличные эпизоды и прекрасные краски жизни, этой последовательной ответственности за судьбы современных людей я не увидел.

Иштван НЕМЕШКЮРТИ:

Исключительно важным в политическом смысле слова является фильм «Ленин в Польше». Здесь Ленин не изображен как некий святой, и вся его жизнь не похожа на «Житие святых». Ленин в фильме — это пожилой человек, который внутренне мучается, часто нервничает. Он возит за собой тещу, которая раскладывает пасьянс. И у меня подозрение, что пасьянс не дает ей радужных перспектив на будущее. Девочка, которую Ленин любил, как дочь, его не понимает, хотя очень его любит. А ее жених поступает в польский легион. Конечно, я сей-

час все эти моменты несколько утрирую, но сделал это ради наглядности примера. Чтобы показать, насколько важно освободиться от «Жития святых» и освободить образ Ленина и его эпоху от всяких штампов.

Среди фильмов на современную тему мне понравились два фильма— «Крылья» и «Здравствуй, это я!».

В фильме «Здравствуй, это я!» есть ошибка, которая, по моему мнению, является характерной для многих советских фильмов. Молодой режиссер Ф. Довлатян совершенно потерял чувство ритма. Мы уже давно поняли, о чем идет речь, а все-таки идет длинный ряд кадров, объясняющих нам, в чем дело. В картине несколько финалов, и возникает такое ощущение, что хотят что-то объяснить зрителю, которого считают глупее себя. Эти эпизоды слишком «переобъяснены». Но, как я уже сказал, при всех недостатках фильм исключительно интересный.

«Крылья» — фильм, который сделан в лирическом направлении. Это направление имеет большие традиции со времен Довженко, и именно поэтому фильму тяжело обогнать эти традиции. В «Крыльях» очень жизненны переживания героини, борьба ее со своими собственными воспоминаниями. И эти бедные, несчастные, плохие мужчины, которыми она окружена... И полное ее духовное освобождение — когда она взлетает... И тот эпизод, когда она летит за самолетом любимого, — это незабываемо красивые кадры, они заставляют вспомнить Сент-Экзюпери.

Начинается комедия «Тридцать три» режиссера Г. Данелия. Первые пятнадцать минут все великолепно. Настоящая сатира. А потом авторы уходят от сатиры. Куда? В мир сновидений! А как было бы хорошо, если бы авторы видели предметы для сатиры и в реальном мире, на земле...

Фильм «Никто не хотел умирать», собственно говоря, всего лишь вестерн высокого класса, но мне, в конце концов, было трудно разобрать, кто с кем дерется. Видимо, хорошие люди дерутся с бандитами... Несомненно, режиссерская работа в этом фильме очень талантливая, очень требовательная, и тем более поразительно, что этот фильм как-то скатывается к самоцельной жестокости.

Илья НУСИНОВ:

Авторы фильма «Детские болезни» хотели показать детский мир глазами взрослых. И тут, на этом пути, есть две очень серьезные опасности, ни одну из которых, как мне представляется, авторам фильма обойти не удалось.

Первая опасность—это умиление взрослого взрослыми словами, вложенными в уста детей. Ну, конечно же, взрослый зритель умиляется, когда мальчишка говорит: «Я женюсь на учительнице, у нее красивые колени». Но такой реплики никогда никто не слышал от детей. Это реплика, придуманная взрослым, чтобы вызвать улыбку у взрослого же.

Я говорю об одной частности, но она, по-моему, отражает целое направление ошибочного показа детского мира.

И вторая опасность — это снисходительное отношение взрослого к детскому озорству. То, что в детях нас раздражает в жизни, нам часто нравится на экране. Мне казалось, что авторы фильма восхищаются озлобленным детским озорством. Мне неприятен был тот смех, который вызывали ребята, подогревающие телефонную трубку и устраивающие без достаточных к тому оснований пожар в доме моделей.

...В «Кантате» Миклоша Янчо я увидел мятущегося, неудовлетворенного человека, который уехал из города в родные места, чтобы найти основу для своего существования. Но я не понял настоящих социальных причин, почему он мечется.

А вот исторический фильм «Без надежды», действие которого происходит сто лет назад, очень взволновал меня рассказом о тех проблемах, которые волнуют в середине XX века, и не только венгерского, но, наверно, и мирового зрителя. Это проблема предательства, проблема насилия, рассказ о том, как насильно превращают угнетенных в солдат. Этот фильм, по-моему, глубоко национален, поэтому интересен всем. В этом фильме, откровенно говоря, меня разочаровал только финал. Когда выяснилось, что организация отряда из числа арестованных —

провокация, я был несколько разочарован. Это, по-моему, слишком простое решение сюжета. Значительно сильнее было бы показать, как они пошли служить своим насильникам и как сломленные люди стали помогать убийцам своего народа уничтожать этот народ. Такая постановка этих проблем, которые волнуют зрителя середины XX века, была бы серьезнее, глубже и социально правильнее.

Людмила ПОГОЖЕВА:

Я картину «Детские болезни» понимаю иначе, нежели И. Нусинов, хотя это не значит, что я не вижу в ней никаких недостатков. Этот фильм не для детей, и здесь не было задачи ни создавать, ни анализировать детскую психологию. Это фильм, созданный в жанре бурлеска, основной прицел его — критика мещанства, та основная моральная проблема, которая сегодня стоит в центре искусства и литературы Венгрии. Картина по-своему решает эту проблему. Кстати, мальчик мог сказать такую пошлую взрослую фразу насчет колен учительницы, потому что это неидеальное дитя. Тут нет воспевания ребенка и противопоставления его мещанской среде, хотя и есть тема детского открытия мира в красках, звуках... Но мне не хватает в этом фильме более точно сделанного характера мальчика. И хотя я не являюсь поклонницей картины «Зази в метро» Луи Малля, там это сделано лучше. Девочка гораздо интереснее...

У нас есть сейчас чрезвычайно много общего в развитии нашего искусства, и это общее меня радует. Я вижу, что торжествует кинематограф проблемный, кинематограф гражданственный, кинематограф, отказывающийся говорить какие-то законченные, абсолютные истины, но позволяющий размышлять и показывающий процесс размышления на экране.

Я также вижу в современном кинематографе — и венгерском и советском — яркое выражение личности художника и очень важную проблему личной ответственности человека за все происходящее вокруг.

И еще отмечу одну общую тему или проблему: взаимовлияние документального и игрового кинематографа. Это взаимовлияние возникает совершенно органично, и то, что после документального фильма «Тяжелые люди» Андраш Ковач поставил «Холодные дни», мне кажется важным и симптоматичным. Эти два искусства — документальное и игровое — сегодня чрезвычайно оплодотворяют друг друга в очень интересном направлении. И мне очень жаль, что на нашем симпозиуме мы не посмотрели новые венгерские документальные фильмы, а также маленькие экспериментальные картины, снятые на студии имени Белы Балаша. В них чаще отчетливее выражаются новые интересные тенденции.

В картине «Холодные дни» мне кажется очень важной попытка показать события войны с совершенно новой точки зрения. Автор выбрал для этого четырех резко отрицательных героев и показал всю меру личной ответственности каждого из них за содеянное. Без скидок на то, что вот-де они были поставлены в такие тяжкие условия, что были вынуждены и т. д. И это, мне кажется, важно в современном кинематографе. Тема личной ответственности человека. Эта картина дает прямой ответ: не ссылаясь ни на кого, смотри на себя, в свою собственную душу. Мы не двинемся никуда дальше, если не будем заниматься время от времени такой острой, принципиальной самокритикой, а только ссылаться на общие положения, стараясь не думать о том, а что ты сам сделал в этих трудных условиях.

Лишь в одном мне эта картина не очень нравится, и это я считаю общей бедой венгерского кино. Она очень правдива по замыслу, очень документальна, но она театрально разыграна актерами. Хорошие актеры играют в фильме. Но все они театральны, они слишком откровенно «играют» для необычайно правдивой и точной документальной атмосферы, какая создана в фильме.

Несколько слов в защиту фильма Жалакявичуса «Никто не хотел умирать». В этой картине наши гости увидели только ее внешний ход — драки, убийства, жестокость, а для меня значительна ее главная мысль, очень ясно выраженная. Четыре брата Локисы мстят за смерть отца. Но это только завязка. Дело не в личной мести, дело в их желании освободить деревню от бандитов. Они могли вызвать воинскую часть, чтобы расправиться с бандитами, они имели на это право, но они предпочли это сделать сами. Здесь та же самая тема, что и во многих других сегодняшних картинах, — личная ответственность за все происходящее, личная заинтересованность и, если хотите, также критика и самокритика.

У нас тоже был спор вокруг этой картины: что это — вестерн или сага (были и такие мнения), я думаю, что это драма с сюжетом, почерпнутым из гущи жизни, с интересными героями и отчетливо выраженной авторской позицией...

Семен ЛУНГИН:

Боязнь слов, боязнь того, чтобы слова оказались не первородными в своем истинном значении, приводит к тому, что создатели фильмов вообще начинают бояться слов. Боязнь слов, боязнь того, что они прозвучат фальшиво, заставляет заменять эти слова длинными планами пластических решений, размышлениями, которые часто, несмотря на свою выразительность, остаются все же в значительной мере непонятными.

И как сценарист я ратую здесь за слово.

Эти мысли пришли мне в голову, когда я вчера смотрел картину Миклоша Янчо «Кантата» — картину интересную и правдивую, я бы сказал, очень элегантную, достоверную в своей жизненной основе. Но отсутствие слов и подмена слова огромными пластическими планами, как мне представляется, лишила ее в какой-то мере остроты и энергической мысли.

Юрий ХАНЮТИН:

Наиболее важными и существенными из просмотренных в эти дни фильмов были для меня «Холодные дни» и «Без надежды». Именно в этих картинах наиболее ясно видно движение венгерского киноискусства, его смелость в постановке проблем, и национальных и в то же время общечеловеческих. Художники не побоялись прикоснуться не только к славным страницам истории своей страны, но и к страницам трагическим, горьким, черным. В этом, по-моему, и истинная смелость и истинный патриотизм.

Эти фильмы воспринимались мною как-то вместе (хотя они посвящены разным периодам) и по общей их трагической, а в некоторых случаях даже безысходной атмосфере и по той острой, черно-белой гамме, в которой они решены,— черные фигуры на фоне то ли белой стены, как в «Холодных днях», то ли раскаленной степи, как в «Без надежды».

Когда я смотрел фильм Ковача «Трудные люди», я очень позавидовал режиссеру, нашедшему такую великолепную, точную и очень волнующую тему. Она волнующая и для нас и для Венгрии, очевидно, тоже.

Я согласен с рядом критических замечаний Иштвана Немешкюрти по фильму «Никто не хотел умирать». Я знаю, что со мной не согласятся мои коллеги, но, по-моему, мы несколько перехвалили эту картину.

Картина о классовой борьбе, о столкновении революции и контрреволюции в деревне после «Тихого Дона» могла бы быть решена (есть уже традиция) более глубоко. Лагерь отрицательный в этом фильме мог бы быть представлен более дифференцированно и психологически разработанно.

Эльдар ШЕНГЕЛАЯ:

Мне хочется поспорить с И. Нусиновым о картине, которую, мне кажется, он неправильно оценил. Эта картина — «Детские болезни». Я боюсь, что когда мы приходим в зал смотреть картины, мы так перегружены своими идеями, своими желаниями, что только через призму своих желаний и идей смотрим на то, что делается на экране...

А мне кажется, что нужно смотреть то, что тебе показывают. Потому что в этой картине есть взгляд и снизу вверх — с точки зрения детей на взрослых, и сверху вниз — с точки зрения взрослых на детей. И в этом мальчике не только мальчик живет, но и сам режиссер, то есть это гораздо сложнее, чем какая-то одна точка зрения.

Кроме того (сегодня уже об этом говорили), это прекрасная встреча с фантазией, с радостью жизни. И никогда нельзя к таким произведениям подходить с ханжеской точки зрения.

Миклош ЯНЧО:

И. Нусинов сказал, что его разочаровал конец фильма «Без надежды». Должен сказать с угрызениями совести, что на просмотрах многих советских фильмов у меня тоже возникают подобные мысли...

В фильме Довлатяна «Здравствуй, это я!» по материалу я вижу много родственного с «Кантатой». Впечатление такое, будто это первый фильм Довлатяна — настолько много он хочет сказать сразу.

Юлия СОЛНЦЕВА:

Я не согласна с оценкой И. Нусиновым конца «Без надежды». Как раз конец этого фильма произвел на меня грандиозное впечатление. Когда в песню, которая дошла до патетики, была брошена тема предательства, это было кульминацией фильма, мне кажется, что весь фильм и стремился к этой кульминации.

Никто из присутствующих не обратил внимания на драматургию звука. Картина началась в такой химической тишине! Потом этот черный лагерь был все время сопоставлен с щебетанием птиц. Мы часто говорим об иллюстративности музыки в наших фильмах. Поэтому мне хотелось бы, чтобы обратили внимание на то, как здесь представлен звук.

Золтан ФАБРИ:

Фильм «Здравствуй, это я!» симпатичен мне потому, что авторы показали, как в нашей сложной эпохе процессы, которые происходят в человеческой душе, связываются с прошлым, так же как и вопросы дружбы и любви. Авторы ищут ключ к человеческому поведению, ищут его в процессе человеческой жизни, в диалектике прошлого и настоящего. Возможно, я симпатизирую этому фильму еще и потому, что сейчас эти взаимосвязи меня очень интересуют. Я очень сожалею, что фильм драматургически перегружен. Это тоже связано с тем кругом проблем, в сети которых мы бьемся до сих пор. Я имею в виду длительность разъяснения, затянутость.

Мне понравился фильм «Крылья», потому что он исключительно убедительно воссоздал такой тип женщины, который я до сих пор на экране не видел. Убедительную силу этого фильма доказывает и то, что после его просмотра чувствуешь, что так может быть. И очень мне понравилась работа актрисы М. Булгаковой в этой картине.

Николай АБРАМОВ:

Мне интересно видеть схожесть художественного мышления у режиссеров разных социалистических стран, мастеров разных направлений. В фильмах Иштвана Сабо «Пора мечтаний» и Миклоша Янчо «Кантата» герой произведения ищет смысл жизни,- как и в фильме Хуциева «Мне двадцать лет». В фильме «20 часов» мне интересно стремление к емкости изображения действительности. Это можно проследить и в венгерском документальном фильме «Тяжелые люди», в котором Андраш Ковач находит новый тип документального кино, где жизненная проблема и портрет героя создаются новыми, емкими средствами.

Янош РОЖА:

В киргизском фильме «Первый учитель» А. Кончаловского я не согласен с последним эпизодом — мне кажется, что красивый стройный тополь не надо было срубать. Но в этом фильме я нашел такие признаки таланта, такие прекрасные мысли, интересные решения, форму, что буду с большим нетерпением ждать следующего фильма этого режиссера.

*Разговор на симпозиуме был широким и интересным. У всех участников было чувство удовлетворенности от общения с друзьями, коллегами. Выяснилось множество общих проблем, тревог, надежд, радостей и ожиданий. Возник и ряд конкретных предложений, заслуживающих внимания.*

Андраш КОВАЧ: **Нужен международный журнал**

Я бы предложил создать международный киножурнал, который редактировать совместно. Чтобы он выходил на нескольких языках и чтобы он постоянно информировал о том, что происходит в кинематографиях социалистических стран. Тогда не получилось бы такого положения, что мы перед подобными встречами, как студенты перед экзаменами, в последнюю минуту должны смотреть фильмы друг друга, все изучать и запоминать.

Василий СОЛОВЬЕВ:

Предложение Ковача о создании нашего общего журнала, на страницах которого мы также могли бы продолжить обсуждение наших проблем, чрезвычайно полезно и плодотворно.

Григорий ЧУХРАЙ: **Нам надо чаще встречаться**

Если бы такие дискуссии между нами происходили чаще, то они были бы плодотворнее, потому что мы бы не тратили время на установление общей точки зрения, а занимались бы проблемами. Между тем такие проблемы существуют, и нам надо их решать.

И мне очень дорого то, что в большинстве выступлений эта забота была особого порядка — речь шла об ответственности, об интересе к социалистическому искусству вообще. В этом, наверно, и есть отличие социалистического художника от художников других стран.

Совершенно согласен с идеей, что нам нужно иметь больше связей и информации друг о друге. Нам необходимо иметь общий журнал социалистических стран, где мы поднимали бы общие кинопроблемы, касающиеся всех социалистических стран, спорили по ним. И когда собирались бы после спора для такой дискуссии, мы бы говорили с большей пользой. Мы должны быть более наступательными в мире и по части пропаганды наших картин.

Я считаю, что нам совершенно необходимо наладить «кольцевой» маршрут наших фильмов, чтобы наши союзы могли обмениваться фильмами, и лучшими и спорными, чтобы мы действительно могли помогать друг другу, а не срочно изучать, как на экзаменах, фильмы друг друга.

Людмила ПОГОЖЕВА: **Использовать любую возможность для контактов**

В плане работы нашего Союза предполагается симпозиум главных редакторов киножурналов социалистических стран. Я думаю, что это прекрасная возможность для того, чтобы обсудить предложение Андраша Ковача о форме совместного информационного журнала.

Илья ВАЙСФЕЛЬД: **О теории и критике**

Воспользовавшись этой нашей встречей, стоит договориться о том, чтобы с помощью международной комиссии Союза или журнала «Искусство кино» обмениваться информацией. Надо подумать и о том, как сделать так, чтобы лучше знать не только произведения братских кинематографий, но и произведения теоретической и критической мысли.

Александр МИТТА: **Не только Москва**

И мне кажутся очень целесообразными контакты здесь, в Москве. Таким образом мы можем влиять, устанавливать далеко идущие связи.

Мне кажется, что с большим интересом была бы воспринята, во-первых, программа венгерских мультипликационных и короткометражных фильмов, которые мы, к сожалению, очень мало видим; во-вторых, программа студии имени Белы Балаша. Причем есть места и за пределами Москвы, где могли бы происходить интересные и плодотворные дискуссии,— Прибалтика, Грузия, Минск, Новосибирская студия. Всюду есть молодые и зрелые художники, которые с большим интересом и с пользой для себя и для венгерских работников могут провести такого рода собеседования.

«ХОЛОДНЫЕ ДНИ»
**(Венгрия)**

«ТРИ» («ПАПОРОТНИК И ОГОНЬ»)
**(Югославия)**

«ЭКИПАЖ В ВЕНУ»
**(Чехословакия)**

## ПРЕМИИ КАРЛОВЫХ ВАР

От присуждения Большой премии жюри фестиваля воздержалось.

Три главные премии получили югославский фильм «Три» * (режиссер Александр Петрович), венгерский фильм «Холодные дни» (режиссер Андраш Ковач) и чехословацкий — «Экипаж в Вену» (режиссер Карел Кахиня).

Специальную премию жюри за режиссуру разделили фильмы «Смерть бюрократа» (режиссер Томас Гутьерес Алеа, Куба) и «Жизнь в замке» (режиссер Жан Поль Раппено, Франция).

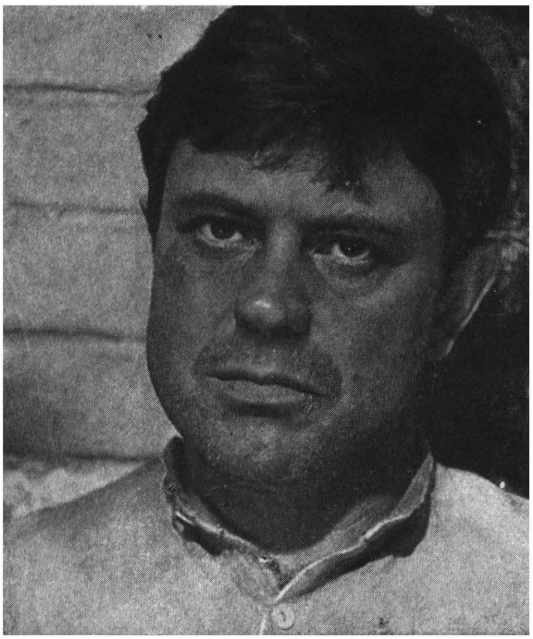
Призы за лучшее исполнение мужской роли получили советский актер Донатас Банионис (председатель Вайткус в фильме «Никто не хотел умирать») и болгарский актер Наум Шопов (царь Борис в фильме «Царь и генерал»).

За лучшую женскую роль премия присуждена не была.

Премии ФИПРЕССИ получили венгерский фильм «Холодные дни» и демонстрировавшийся вне конкурса чехословацкий фильм «Каждый молодой мужчина» (режиссер Павел Юрачек).

---

* На наши экраны фильм выходит под названием «Папоротник и огонь».



ДОНАТАС БАНИОНИС В ФИЛЬМЕ
«НИКТО НЕ ХОТЕЛ УМИРАТЬ»
(СССР)

НАУМ ШОПОВ (справа) В ФИЛЬМЕ «ЦАРЬ И ГЕНЕРАЛ»
(Болгария)

«СМЕРТЬ БЮРОКРАТА»
(Куба)

«ЖИЗНЬ В ЗАМКЕ»
(Франция)

Сергей ЮТКЕВИЧ

# Париж—Канн, 66

«Эти мерзавцы ничего не любят, кроме своих денег и своего комфорта.

Они ни на что не способны. Они не могут выдвинуть ни одной идеи. Они не умеют писать. Они даже физически не могут читать. Они не слушают того, что им говорят. У них нет глаз, чтобы увидеть то, что делается кругом. Они делают свой бизнес. Они уродливо самодовольны. Они нас окружают. Они на нас давят.

Каждый май они слетаются в Канн, где оплачивают икру и шампанское на террасе отеля «Карльтон» теми самыми деньгами, которые они заработали, помешав Уэллесу, Трюффо, Гансу или Орелю сделать те фильмы, которые они хотели бы снять. У них есть чековые книжки. Они хорошо держатся в своих креслах, и через них надо неминуемо пройтп. Если вы попробуете игнорировать их, они вас схватят у выхода. Вы носите с собой свои фильмы под мышкой, и вы ничего не можете с ними сделать. Ни один кинотеатр не возьмет их для проката.

Так вы и таскаете эти свои коробки за собой от фестиваля к фестивалю, от киноклуба к киноклубу. А когда вы изнемогаете под тяжестью ваших долгов, вы неизбежно попадаете в их лапы. Они здесь — тут как тут. И, наконец, они покупают ваш фильм, на вес.

Неизвестно, откуда они появились и куда исчезнут. Но они здесь. Жирные, самодовольные каннские мерзавцы и убийцы фильмов. Те, кто душат кинематографию и отравляют публику.

Это они создают законы, и избавиться от них можно, только прибегнув к революции».

Так жестокими, полными ненависти строками, характеризующими кинодельцов, которые ежегодно заполняют отели на набережной Круазетт, встретил XX юбилейный кинофестиваль в Канне постоянный критик журнала «Нувель обсерватер» Мишель Курно.

Его ярость можно понять. Ведь она направлена против главного бедствия, обрушившегося, как тайфун, не только на французское киноискусство, — на коммерцию, истребляющую все новое, свежее, интересное.

Действительно, фильмы, о которых спорят в специальных киножурналах, фильмы, волнующие молодежь и передовую часть французской интеллигенции, вы не найдете на экранах Франции.

Первое, что бросается в глаза по приезде в Париж, — это дула многозарядных пистолетов: они целятся в вас со всех огромных плакатов, украшающих фасады кинотеатров.

Здесь безраздельно царствует таинственный «агент 007» Джеймс Бонд. Но теперь он не одинок — его окружает подобострастная свита подражателей. «Наш парень Флинт», «Свой человек Матт» и множество иных разведчиков и диверсантов под кличками и без оных зазывают вас полюбоваться на их похождения с бесстыдством профессиональных шлюх.

Все они в безудержной свистопляске бездумно убивают и предаются любовным наслаждениям под водой и в воздухе, в ночных кабаках и на вертолетах, в игорных домах и на комфортабельных пляжах, сражаясь с тайными организациями, состоящими из «злодеев» восточного происхождения, умножая славу всесильных Интеллидженс Сервис или ЦРУ.

Коммерческий ажиотаж вокруг шпионских фильмов достиг апогея. Представитель американской фирмы, выпустившей первые серии этого жанра, рассказал мне доверительно, что они получили сейчас пропозицию от другой фирмы перепродать им Бонда, предлагая отступного 60 миллионов долларов.

В том, что так случилось, нельзя винить только якобы отсталые вкусы зрителя, все это требует особого и пристального социологического рассмотрения. У меня сейчас нет для этого ни времени, ни места — ясно одно, что явились они не только прямым следствием всей капиталистической си-

стемы производства и проката фильмов. Часть вины лежит и на тех кинематографистах, кто, вступив в борьбу с этим Минотавром и вооружившись иногда лишь талантом и скороспелыми теориями, начисто забыли о зрителе, который справедливо требует не только интеллектуально-изысканных кроссвордов, но и увлекательного зрелища и развлечения. Ведь так называемый «широкий зритель» согласен смотреть также и «серьезные фильмы», если отражены в них те проблемы сегодняшнего дня, которые его волнуют, где найдет он ответ на вопросы, с которыми сталкивается каждодневно.

Коммерсанты сделали вывод, что подлинное искусство и прибыль в кинематографе несовместимы. Однако жизнь доказывает обратное. Для многих совсем неожиданным был не только художественный, но и коммерческий успех фильма советского режиссера Параджанова «Тени забытых предков», который демонстрируется здесь под звонким названием «Огненные кони». Сто тысяч зрителей за шесть недель собрал этот фильм в трех кинотеатрах, из них один помещается на самом бойком месте — на Елисейских полях.

Четыре звездочки — что означает шедевр — так отметили все французские критики фильм советского режиссера.

Кстати, о звездочках. Они очень распространены во французской прессе. Почти во всех журналах есть графа, где критики разных направлений оценивают таким образом фильмы, выходящие на экран. Четыре звездочки — «шедевр», три звездочки — «хороший фильм», две — «средний», одна — «посмотрите, если есть время», ноль или черный кружок — «можете сидеть дома».

Разноголосица в оценках фильмов просто ужасающая. Один и тот же фильм на одной и той же странице журнала получает оценку от четырех звездочек до жирного нуля. В редакции сыплются письма от недоумевающих зрителей — кому верить? Луи Арагон на страницах «Леттр франсез» превозносит фильм Годара «Пьеро-безумец», сравнивая его с шедеврами Делакруа, одновременно группа молодых критиков выпускает номер своего журнала «Мируар дю синема» с лозунгом на обложке: «Годар не пройдет!», где разоблачает реакционную сущность его творчества. Ежемесячник «Кайе дю синема» изничтожает на своих страницах фильм Луи Малля «Вива Мария!» — в ответ редактор журнала «Молодое кино» Жан Дельмас, безоговорочно беря под защиту этот же фильм, призывает свергнуть наконец «диктатуру эстетов». Совершенно сбитый с толку, заплутавшийся между звездочками и нулями, отчаявшийся зритель захлопывает журнал и отправляется... прямо в объятия Джеймса Бонда.

Растерянность и смятение воцаряются в рядах тех, кто вчера еще торжествовал, предвкушая победу нового кино над чудовищем коммерциализации.

Победа оказалась пирровой. Надежды, вспыхнувшие с появлением «новой волны», окончательно угасли.

И тогда на этом хаотическом поле боя появляется «третья сила», не менее коварная и могущественная, чем коммерция. Это безжалостная «Анастасия» — так насмешливо прозвали французы цензуру́. Она действительно распоясалась за последнее время.

С фильмом «Монахиня» по повести Дидро, поставленным режиссером Жаком Риветтом, разыгрался грандиозный скандал, по своему резонансу чуть ли не равный «делу Дрейфуса».

Обнаружилось, что дело не только в существовании цензурной комиссии, которая имеет право запрещать или ограничивать прокат фильмов — в борьбу за и против свободы творчества вступили крупные общественные силы.

Лишь только стало известно об экранизации произведения Дидро, каноник Деваврен (один из руководителей католического киноцентра) и настоятельница женских монастырей отправили петицию от имени 120 тысяч монахинь с требованием запретить богохульный фильм.

Продюсер и режиссер, не вняв этим протестам католиков и предупреждениям правительственного органа, ведающего утверждением сценариев, на свой страх и риск закончили съемки.

Фильм после долгих дебатов в цензурном комитете был дважды большинством голосов допущен к прокату, но тут на его решение наложил «вето» министр информации Бурж.

Фильм был окончательно и бесповоротно запрещен. Католическая реакция торжествовала. На этот беспрецедентный акт прямого вмешательства государства в кинематографические дела французская общественность ответила неслыханной бурей протестов.

Многолюдные митинги, петиции, собравшие десятки тысяч подписей, бесчисленные статьи с требованием не только разрешения фильма, но и упразднения вообще цензуры, всколыхнули всю Францию. Дело дошло до горячих и бурных дебатов сначала в палате представителей, а потом и в сенате, где министр вынужден был публично отвечать на запросы депутатов коммунистов и социалистов.

Однако Бурж, чувствуя за своей спиной поддержку всей католической буржуазной Франции, твердо стоял на своем. Опытный продюсер смог найти лишь одну лазейку — в законе о цензуре не было пункта, препятствующего показу запрещенного фильма на фестивале.

Министр культуры Мальро вынужден был дать разрешение на демонстрацию фильма перед комиссией, уполномоченной по отбору картин для Канна.

В результате Франция официально выдвинула два фильма: запрещенную «Монахиню» и фильм «Мужчина и женщина» доселе никому не известного молодого режиссера Клода Лелюша.

Но сгущенная атмосфера вокруг надвигающегося фестиваля накалилась еще больше, когда было опубликовано другое решение этой же отборочной комиссии. Оказалось, что она отклонила новый фильм Алена Рене «Война окончена» под тем предлогом, что он якобы может задеть национальные чувства франкистской Испании.

Действительно, эта страна представила на фестиваль два фильма — один из них испанского режиссера (как выяснилось впоследствии, объективно не представляющий никакой художественной ценности), но зато второй был подписан Орсоном Уэллесом — экранизация «фальстафовских» пьес Шекспира.

Боясь потерять этот боевик, фестивальная комиссия отступила перед угрозами испанцев, и фильм Алена Рене не фигурировал в списке французских кандидатур. Этот факт вызвал не менее бурную реакцию общественности. Так обстояло дело на фронте кино, но атмосферу накалили неожиданно и театральные события.

В эти же дни парижане были озабочены невиданным скоплением полицейских машин возле здания театра «Одеон», где руководимая Барро труппа «Французского театра» давала премьеру пьесы Жана Женэ «Ширмы».

Этот автор, со скандальной репутацией вора и гомосексуалиста, отсидевший свой срок в тюрьме и вознесенный на литературный пьедестал в качестве наследника столь печальной репутации Селина, писатель, несомненно даровитый, но специализировавшийся на эпатации буржуазии своими «черными» романами и пьесами, выступил на сей раз с произведением, отражающим больные до сих пор для Франции события алжирской войны.

Как всегда, Женэ занял и здесь двусмысленную позицию, обрушиваясь, с одной стороны, на армию и церковь, а с другой, сделав своего героя — алжирского повстанца — вором и садистом. Формальная новация пьесы и постановки заключалась в том, что действие ее разворачивается на фоне белых ширм, которые актеры тут же по ходу действия превращают в декорации, рисуя на этих ширмах не столько конкретные признаки обстановки, сколько символические знаки, создающие атмосферу спектакля.

Постановка эта, может быть, осталась бы очередным авангардистским экспериментом, способным взволновать лишь любителей «театра абсурда» или поклонников творчества Женэ, если бы не реакция бывших оасовцев. Неусмиренные фашисты стали во время спектакля забрасывать актеров гнилыми яйцами и помидорами, а затем пустили в ход слезоточивые петарды. Действие пришлось остановить, опустив железный занавес. Тогда в ответ студенты Латинского квартала устроили контрдемонстрацию.

В зале на каждом спектакле полиция выводила скандалистов. Со всех сторон неслось пение то «Интернационала», то «Марсельезы». Дело дошло до рукопашных побоищ как в зрительном зале, так и у входа в «Одеон».

Спектакль «Ширмы» превратился во второе «Эрнани», хотя и кощунственно было бы сравнивать дарование Женэ с гением Гюго. А если прибавить ко всему выше перечисленному событие значительно более важное, чем схватки вокруг спектаклей или фильмов, — всеобщую забастовку трудящихся Франции, которая была назначена на семнадцатое мая, то есть в самый разгар фестиваля, то можно окончательно представить себе ту грозовую обстановку, в которой собирались устроители отметить двадцатилетнюю годовщину его существования.

●

Подумать только, всего еще два месяца назад я спал спокойно. Мне предстояло отправиться в Канн как члену жюри. Приглашение казалось мне закономерным: ведь я принимал участие в этом фестивале со дня его основания в 1946 году, три раза был на нем премирован и три раза уже занимал судейское кресло. Право же, судить куда легче, чем быть судимым. Кроме того, я предвкушал удовольствие встретиться со многими старыми друзьями и посмотреть несколько хороших фильмов.

Однако со времени приезда в Москву директора фестиваля Фавра Ле Бре все переменилось.

Кроме талантливой картины режиссера Ф. Довлатяна «Здравствуй, это я!», которую наш Комитет предложил для фестиваля, неожиданно для меня был выбран наш фильм «Ленин в Польше».

Так кончились мои надежды на спокойное пребывание во Дворце фестиваля и начались естест-

венные волнения о том, как трудный каннский зритель воспримет нашу работу, непривычную для него ни по содержанию, ни по форме.

Заботило меня также и то, что фильм, построенный на внутреннем монологе, где важно каждое слово, каждая мысль Ленина, не дойдет с обычными субтитрами, передающими лишь частично словесную ткань фильма и к тому же затрудняющими восприятие зрителя.

Дирекция фестиваля пошла нам навстречу и согласилась, в виде исключения, демонстрировать картину с французским текстом. Я должен был успеть проделать эту сложную операцию за весьма короткий срок. Самая трудная задача заключалась в том, чтобы найти актера, если и не равнозначного Максиму Штрауху, то способного донести глубину и тонкость мыслей Ленина.

Два хороших французских актера, чьи прогрессивные убеждения и симпатии к Советскому Союзу мне были известны, отказались в последнюю минуту, очевидно, под давлением своих импресарио.

Ведь, как известно, в условиях капиталистического производства актер не принадлежит самому себе. Его контрактами, то есть выбором ролей, сроками производства и размерами гонораров, занимается специальный коммерсант, живущий на проценты с оплаты актера и поэтому вцепляющийся в него с жадностью клеща.

Очевидно, почувствовав, что их клиентов может скомпрометировать участие в политическом фильме, связанном с именем Ленина, они «посоветовали» своим подопечным не принимать участия в этом рискованном предприятии.

К счастью, меня выручил актер Ролан Менар, которого я видел в фильме «Нормандия-Неман»; он только недавно провел с М. Роммом работу по озвучанию его фильма «Обыкновенный фашизм». Менар выкроил из своего занятого времени двое суток и отдал их целиком нашему фильму. Будучи отличным профессионалом и обладателем голоса приятного тембра, он, можно сказать, вложил всю свою душу в текст, который был блестяще переведен профессором Сорбонны Леоном Робелем.

Отличная техника в парижском ателье, приспособленном для озвучания заграничных фильмов, позволяющая, не перематывая каждый раз ролик, озвучивать его целиком, помогла мне осуществить французский вариант фильма всего за четыре дня.

Итак, впервые советский фильм о Ленине на экране буржуазного фестиваля! На том самом экране, где будут показаны «боевики» со всех концов света, в том числе и «Доктор Живаго» по роману Пастернака в американской версии, на предварительную рекламу которого уже истрачено более сорока миллионов франков.

Поэтому вам должны быть понятны мои чувства, когда, войдя в холл отеля «Карльтон», который служит центральным сборищем, «штабом» всех каннских завсегдатаев, я увидел среди прочих рекламных плакатов щит с увеличенной фотографией М. Штрауха в роли Ленина.

Он возвышался над всей этой разношерстной толпой, как бы оглядывая ее лукавым прищуром глаз, восхищая одних и пугая других. Взглянув на него, облысевший продюсер, русский по происхождению, внезапно обмяк и потеряв весь свой апломб, прошептал: «Ведь мы же от него сбежали сюда сорок лет назад, а он настиг нас и здесь...»

Не скрою, я испытал чувство законного удовлетворения не от этой реплики, а оттого, как восприняли появление здесь нашего фильма многочисленные друзья из общества «Франция — СССР» и трудовой люд этого южного городка, который всегда особенно приветливо встречал советских делегатов.

Естественно, что, переместившись с положения «судьи» на роль «подсудимого», я заинтересовался составом того ареопага, перед которым должен был предстать вместе с другими конкурентами.

На сей раз жюри (где место представителя СССР занял Юлий Райзман) было особенно сложным и разноречивым. Оно состояло не из одиннадцати членов, как обычно, а из четырнадцати. По случаю юбилея в него были приглашены все бывшие председатели жюри.

Так как на этот пост дирекция всегда стремилась заполучить имена людей солидных, что называется, с весом, то на сей раз в этот Олимп вошли прежде всего четыре «бессмертных», то есть члены Французской Академии — писатели Андре Моруа, Морис Женевуа и два неразлучных Марселя — Паньоль и Ашар. Член Гонкуровской Академии писатель Жан Жионо и популярный драматург Арман Салакру, вместе с директором театра «Шатле» Морисом Леманом завершали этот синклит представителей французского искусства. Он отличался не только солидным возрастным цензом, но и тем, что большинство его участников было весьма мало связано с киноискусством, и, как злословили французские критики, некоторые из академиков посетили последний раз кино в... 1913 году.

Непосредственное отношение к нашей профессии (помимо советского представителя) имели, собственно говоря, только двое. Молодой английский режиссер Ричард Лестер, чья эксцентрическая

комедия «Сноровка» получила «Гран-при» на прошлогоднем фестивале, и Питер Устинов, известный английский драматург, режиссер и актер (кстати, приходящийся внуком нашему знаменитому русскому художнику Александру Бенуа).

Кинокритику представлял бельгийский журналист Дени Марион, а дипломатию — бывший японский посол Фурукаки. Замыкал список выдающийся бразильский поэт и драматург Винисиус Де Мораес (по его пьесе «Черный Орфей» был поставлен фильм, также получивший здесь «Гран-при» несколько лет назад); я встречался с ним в Рио-де-Жанейро. Тогда я смог лучше понять и оценить его значение для литературы Латинской Америки, где это имя звучит не менее почетно, чем имена Пабло Неруды, Николаса Гильена или Мигуэля Астуриаса.

Всю эту пирамиду увенчивала актриса София Лорен, представлявшая на сей раз не Италию, а Францию. Ведь она недавно перешла в гражданство этой страны, чтобы наконец узаконить свой брак с продюсером Карло Понти.

Вот перед этим «судилищем» должны были предстать фильмы, тщательно подобранные дирекцией фестиваля к юбилейному торжеству.

Имена авторов фильмов были действительно весомы: с новыми произведениями выступали на сей раз Орсон Уэллес, Анджей Вайда, Ежи Кавалерович, Пьетро Джерми, Джозеф Лоузи, Карел Рейсц, Марио Моничелли, Дэвид Лин, Войтех Ясный, Джон Франкенхаймер, Пьер Паоло Пазолини, Тони Ричардсон, Жак Риветт.

К чести устроителей фестиваля, надо отметить, что они не прошли мимо карлововарского и московского опыта и по инициативе нового директора Национального киноцентра Андре Олло в программу была включена дискуссия, организованная обществом авторов фильмов, на тему «Нужен ли сюжет в современном кино» и выставка «70 лет мирового киноискусства», которую создал неутомимый генеральный секретарь Французской синематеки Анри Ланглуа, этот, по крылатому выражению Жана Кокто, «дракон, стерегущий наши сокровища».

Действительно, выставка получилась необычной и фантастичной, как пещера Али-Бабы из восточной сказки. В ней не соблюдалась хронология, отсутствовал каталог, казалось, в хаотическом беспорядке соседствовали редкостные экспонаты — рядом с подлинной рукописью Гриффита красовалась настоящая шапочка Бестера Китона, рисунки Эйзенштейна и Козинцева перемежались с раскрашенными увеличениями феерических кадров Мельеса, старинные «стробоскопы» рисовались причудливыми силуэтами на фоне эскизов советских кинодекораторов. Так была изгнана холодящая атмосфера музейного безразличия, на ее месте воцарилась воссозданная воображением и вкусом волшебника Ланглуа подлинная и пленительная поэзия десятой музы.

Но вернемся к фильмам.

Оговорюсь сразу — конечно, у меня нет возможности проанализировать все тридцать картин, которые прошли перед нами за эти две недели, к тому же, естественно, мои оценки будут носить весьма субъективный характер. Я попытаюсь охарактеризовать лишь те фильмы, которые произвели на меня лично наиболее сильное впечатление и вызвали ожесточенную полемику.

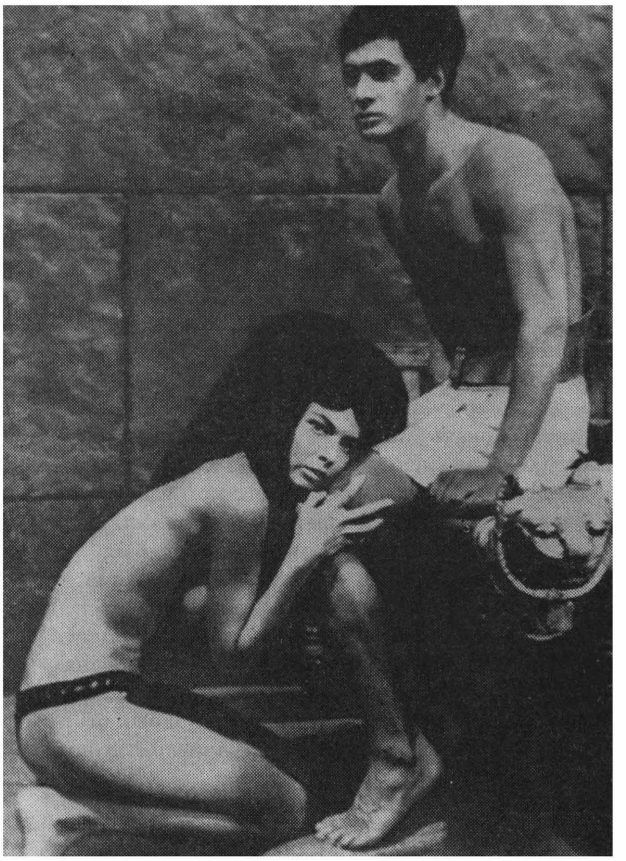
Честь открытия и закрытия фестиваля была предоставлена Польше. В перый вечер был показан фильм А. Вайды «Пепел», в последний — «Фараон» Е. Кавалеровича.

Надеюсь, мы скоро увидим эти выдающиеся произведения польского кино на наших экранах и советский зритель сможет оценить их по достоинству. Пока могу только сказать, что я был огорчен тем, как были приняты они каннской публикой.

Надо сказать, что зритель здесь вообще удивительно бесцеремонный. Киносеанс рассматривается в первую очередь как светское развлечение и возможность блеснуть сверхмодными туалетами. Как правило, публика опаздывает к началу фильма, приходит и уходит в середине се-

---

«П е п е л»



«Фараон»

анса, занимается сплетнями, разглядыванием и узнаванием кинозвезд. Журналисты, среди которых есть, конечно, и много известных критиков, спешат после дневного сеанса настрочить статьи, которые должны успеть к вечерним выпускам газет.

Все это носит настолько суетный характер, что пробиться среди этой ярмарки тщеславия серьезному и глубокому произведению не так-то просто.

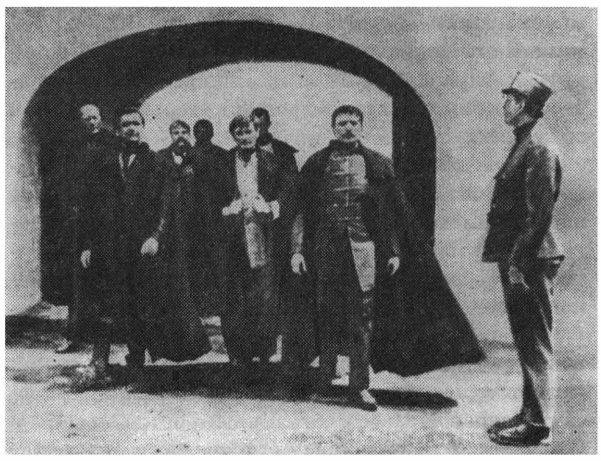
Поэтому такой содержательный и талантливый фильм, как «Пепел», требующий знания истории польского народа и хотя бы поверхностного знакомства с польской литературой, был воспринят этой публикой, жаждущей сенсаций, с оттенком разочарования, так как не нашла она в нем зрелищных аттракционов, а проблематика картины осталась для нее, по существу, совершенно чуждой.

Справедливости ради надо отметить, что серьезные критики все же попытались разобраться в картине и отдать должное мастерству Вайды, чьи произведения вообще нашли запоздалое признание во Франции. Вспомним, например, как в свое время был встречен в штыки такой поразительный фильм, как «Пепел и алмаз». К счастью, сейчас Вайда, что называется, вошел в моду. Три его картины — «Лётна», «Невинные чароден» и «Сибирская леди Макбет» — идут в одном из парижских кинотеатров, но снобистская часть критики и каннские зрители не оценили по достоинству трагическую и глубокую экранизацию романа Жеромского.

Очевидно, по этим же причинам разочаровал их и «Фараон». Ведь и здесь режиссер отнюдь не пытался соперничать с супергигантами типа «Клеопатры», а в строгой и безупречной по вкусу кинематографической форме трактовал серьезную проблему взаимоотношений человека и государственной власти. Эта тема, волновавшая Пруса в его романе, может быть, не менее, чем Пушкина в «Медном всаднике», рассмотрена сегодня взором глубоко современного и острого художника, каким является Кавалерович.

Социалистический лагерь был вообще сильно представлен на фестивале. Заслуженную награду за первую работу получил фильм «Зима в пламени» («Восстание») молодого румынского режиссера Мурешана. Эта безупречно строгая по вкусу историческая эпопея о крестьянских восстаниях начала века, как и венгерский фильм «Без надежды» режиссера Миклоша Янчо (также на историческом материале), насыщены драматической борьбой за достоинство человека, ведущейся обездоленными в атмосфере жестокого произвола и предательства. Графическая четкость пластического решения венгерского фильма, острая выразительность мизансцен, лаконика и сдержанность в отборе выразительных средств, мастерское руко-

«Без надежды»



водство актерской игрой несомненно отличают Миклоша Янчо как художника с большим вкусом. Приходится только сожалеть, что так же, как в случае с «Пеплом» и «Фараоном», жюри с неоправданным безразличием прошло мимо этих несомненно выдающихся произведений. Впрочем, не следует огорчаться, ведь талантливые фильмы все равно обретут свою судьбу, пробьют свой путь к зрителю и в конце концов получат заслуженную оценку как у публики, так и у критиков.

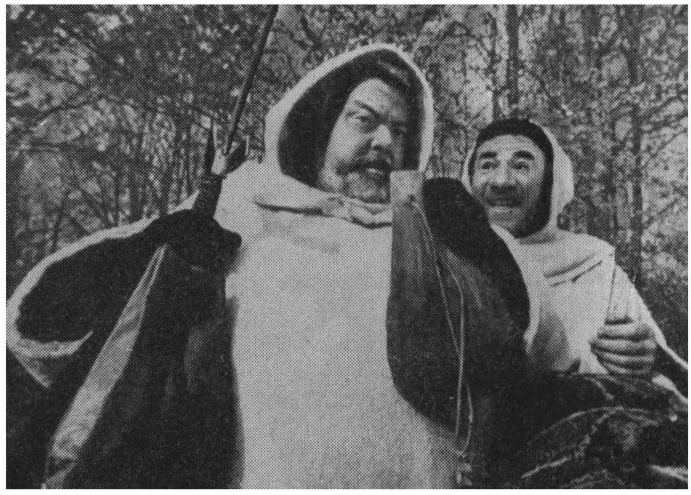
Неудача постигла на сей раз чехословацкого мастера Войтеха Ясного, чей фильм, экранизация трех новелл из «13 трубок» Эренбурга, оказался неожиданно грубоватым, местами безвкусным, носящим на себе печать коммерческой кинопродукции (он был поставлен совместно с Австрией).

Но наибольшее разочарование ждало меня, когда на экране появились долгожданные боевики испытанных мастеров. Казалось, все благоприятствовало Орсону Уэллесу, уже десятки лет вынашивающему свой замысел «Фальстафа», и сам он как актер по своей фактуре идеально создан для этой роли «разжиревшего Гамлета» (по выражению Чаплина), которую он когда-то уже сыграл на сценических подмостках.

Увы, приходится констатировать, что это совсем не уэллесовский фильм. С предыдущими его экранизациями «Отелло» и «Макбета» можно было спорить, но они до краев были наполнены пафосом поиска, спора с традициями, неукротимым темпераментом режиссера и актера, одинаково щедрого как в своих находках, так и в заблуждениях.

Здесь на первый взгляд все бесспорно: и тщательный монтаж из двух частей «Генриха IV», и умело сделанные вставки из «Виндзорских проказниц», и старательно поставленная битва, кстати, слишком явно напоминающая знаменитое побоище из «Александра Невского» Эйзенштейна. Настоящие камни испанских крепостей отлично сходят за декорации английского средневековья, в то же время в целом фильм лишен живого шекспировского духа. Он слишком благопристоен, академичен, благополучен, а местами и театрален в самом традиционном понимании этого термина.

Мне показалось, что мы имеем здесь дело с усталым Орсоном Уэллесом. Он, всегда страдавший от недостатка времени и денег, вынужденный снимать своего такого спорного, но в то же время увлекательного «Макбета» за три недели, или, наоборот, мучившийся два года над «Отелло» из-за отсутствия средств, здесь имел в своем распоряжении всё: и миллионы песет, и превосходных актеров, согласившихся играть даже самые эпизодические роли, и терпение продюсеров, отпустивших ему вдоволь съемочного времени. И все же фильм не стал большим событием ни в биографии самого художника, ни в истории шекспировских постановок.



«Фальстаф»

Фильм имел, что называется, «успех уважения», и финальная премия не зря была присуждена не картине, а лично Орсону Уэллесу за совокупность всей его кинематографической работы. Очевидно, годы изгнания, оторванность от родной почвы, длительные простои — все это истощило волю и творческую фантазию этого одного из наиболее интересных художников современного кино.

Разочарованием «номер два» можно назвать и столь долгожданную встречу с «Монахиней» Риветта. Фильм добросовестно и довольно точно (за исключением финала) передает сюжет романа Дидро о злоключениях девушки, насильственно заточенной в монастырь. Здесь она сначала подвергается моральным и физическим пыткам, а затем в другом монастыре, по контрасту схожим уже не с тюрьмой, а с публичным домом, где царствует настоятельница-лесбиянка, она проходит второй цикл испытаний, заканчивающихся ее самоубийством.

Фильм снят Риветтом, теоретиком «новой волны» и редактором журнала «Кайе дю синема», неожиданно в бесстрастно иллюстративной манере, где хороший вкус в отборе цветовой гаммы соседствует с маловыразительными статичными мизансценами. Сильная, но несколько монотонная игра Анны Карины, безусловно, свидетельствует о наличии у нее драматического дарования. Поэтому, несмотря на ограниченность актерской палитры, будь я членом жюри, я присудил бы пер-

Анна Карина в фильме «Монахиня»

вую премию за лучшую женскую роль скорее ей, чем английской актрисе Ванессе Редгрейв, уже ничем не отличившейся в фильме «Сумасшедший Морган», о котором речь пойдет ниже.

Мне кажется, Риветту не хватило в «Монахине» главного — режиссерского темперамента, с которым должна была быть воплощена на экране страстная обличительная мысль Дидро.

Конечно, в фильме нет никаких оснований для цензурного запрета, но следует объективно признать, что буря разыгралась в стакане воды. Даже самые ярые защитники «Монахини» вынуждены были умолкнуть, так как фильм по своему художественному и общественному звучанию не стал событием, вокруг которого стоило бы скрестить клинки.

Калейдоскоп разочарования продолжался и тогда, когда появилась на экране Моника Витти в неожиданном обличье «Модести Блейз» — женского варианта Джеймса Бонда.

Как странно сложилась судьба у режиссера этого фильма Джозефа Лоузи. Американец, прошедший в 30-е годы курс учебы у самого Станиславского, в годы войны поставивший впервые в Америке «Галилея» Бертольта Брехта с незабываемым Чарльзом Лоутоном, включенный в черные списки за свои прогрессивные убеждения, он вынужден был эмигрировать в Англию, где работал несколько лет под различными псевдонимами, и лишь в конце 50-х годов определился как один из самых своеобразных и оригинальных художников.

Один за другим появились его фильмы, такие, как «Время без жалости», «Убийцы», «Проклятые» (мы видели этот фильм о детях атомного века на Московском фестивале), сильнейшая антивоенная картина «За короля, за родину», острая сатира «Слуга» и изысканная «Ева» с Жанной Моро. Одни из этих фильмов были сильнее, другие — слабее, но во всех проступал беспощадный талант художника, ненавидящего волчьи законы и фарисейство окружающего его мира, режиссера, сумевшего пронести сквозь все барьеры коммерческого кино своеобразную верность идеям брехтовской эстетики и в результате создавшего свой собственный четкий и бескомпромиссный киноязык.

Что же соблазнило Лоузи в этой экранизации популярных комиксов, где героиней является авантюристка, шпионка, на чью долю выпадает охрана брильянтов, переправляемых из Англии какому-то арабскому шейху, и борьба с шайкой бандитов, трактованных в условно пародийном плане?

Если режиссер захотел развлечься сам и рассмешить нас, зрителей, то он остановился на полпути. Его сатира оказалась недостаточно едкой, трюки не слишком остроумными, к тому же их попросту не хватает на полнометражный фильм. Пародия должна быть сжатой, сконцентрированной, стремительной, злой. В фильме же не хватает темпа, он растянут, его метраж не соответствует куцему анекдоту. В то же время он не может конкурировать с настоящим Джеймсом Бондом, так как в нем недостает той наивной и грубой действенности, той откровенной и бесстыдной вульгарности, которая свойственна этому типу бульварных фильмов. Здесь как раз не к месту изощренный психологизм и вкус Джозефа Лоузи. Итак, фильм не удовлетворил ни любителей приключений, ни ценителей таланта режиссера. Его демонстрация сопровождалась лишь одним происшествием. На сеансе присутствовала английская принцесса Маргарет со своим супругом, но они опоздали на полчаса. Поэтому истомившаяся и негодующая публика встретила аплодисментами не столько самих коронованных

особ, сколько реплику, появившуюся вскоре в тексте фильма: «Точность — это вежливость королей».

Замечательный режиссер стал на путь компромисса и потерпел неудачу.

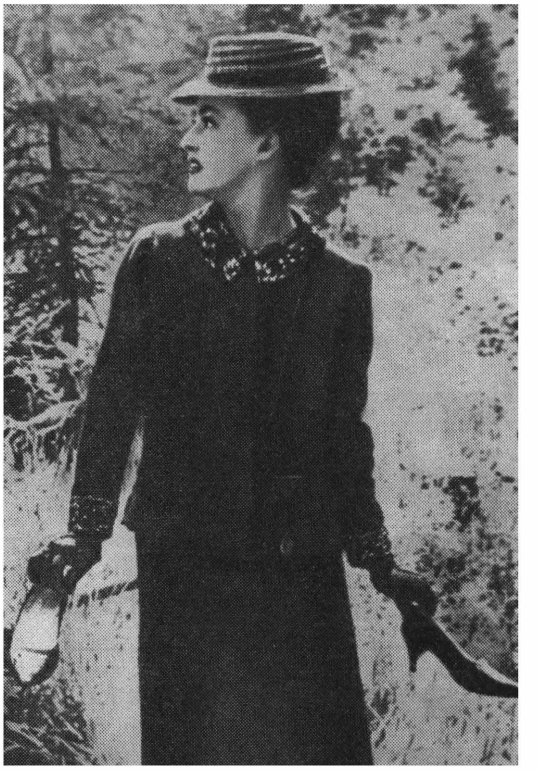
Его английский коллега Тони Ричардсон, которому мы обязаны такими примечательными фильмами, как «Оглянись во гневе», «Одиночество бегуна на длинные дистанции», «Том Джонс» и «Вкус меда», также на сей раз неожиданно поддался соблазну, но иного и, может быть, еще худшего свойства — соблазну эпатировать во что бы то ни стало. И на сей раз эпатировать вошедшей в моду натуралистической жестокостью и цинизмом.

Поставленный им совместный франко-английский фильм «Мадемуазель» по сценарию Жана Женэ оказался невыносимым даже для этой видавшей виды публики.

В нем рассказывается история сельской учительницы (ее играет Жанна Моро), у которой за подчеркнуто скромной внешностью — она носит строгие темные платья и черные перчатки — бушуют сатанинские страсти, происхождение которых ничем психологическим не объяснено.

В этой забытой богом, заброшенной французской деревеньке крестьяне влачат жалкое, почти скотское существование. Единственные развлечения для женщин — любовные похождения с лесорубом — итальянцем по происхождению, мужчиной атлетического телосложения, что выгодно отличает его от изнуренных трудом крестьян. Учительница однажды случайно становится виновницей пожара. Она не погасила сигарету — от ее пламени вспыхнуло сено. Затем мы видим скромную по виду мадемуазель, сладострастно взирающую на обнаженный торс лесоруба, который помогает крестьянам спасать из огня их добро.

Очевидно, эротические вожделения овладевают ею настолько, что она совершает уже теперь сознательно ряд преступлений: открывает плотину, вода затопляет деревню, отравляет колодец, в результате чего гибнет весь скот. Можно догадаться, что все это она проделывает из зависти к крестьянкам, открыто пользующимся физическими достоинствами итальянца. Наслаждение преступлением как бы возмещает ее эротическую неполноценность. Особое сладострастие испытывает она от того, что виновником всех злодеяний крестьяне считают чужеземца, и однажды ночью, когда они, потеряв терпение, отправляются на поиски для расправы с ним, она наконец отдается лесорубу. И когда утром она, растерзанная, но удовлетворенная, возвращается в деревню, то объявляет разъяренным крестьянам, что подверглась насилию. Тогда все мужчины батогами до смерти забивают неповинного итальянца, а мадемуазель покидает деревню как ни в чем не бывало, нацепив свое скромное платье и новую пару черных перчаток.



Жанна Моро в фильме «Мадемуазель»

Этот надуманный и извращенный сюжет усугубляется главной любовной сценой, так сказать, «гвоздем» фильма.

При свете луны Жанна Моро становится на четвереньки, воет по-собачьи, по свисту лесоруба подползает к нему и лижет его сапоги, запачканные грязью. Все это отвратительно физиологично, безвкусно и сделано с явной целью шокировать зрителя, удивить его бесстыдной откровенностью животной страсти. Можно только удивляться, как Тони Ричардсон пошел на эту циничную авантюру.

Теперь понятно, с каким нетерпением ожидал я новый фильм Пазолини «Птицы хищные и певчие», чтобы чистой водой из неореалистического источника запить горечь и отраву садистических преступлений «Мадемуазели». В предва-

рительных интервью Пазолини и прибывший вместе с ним в качестве главного пропагандиста этого фильма Роберто Росселлини обещали нам философскую сказку.

На экране появляется знаменитый итальянский комик Тото в своем привычном, чуть шаржированном полуклоунском костюме. На сей раз он путешествует по дороге в компании мальчишки — своего сына. Они бредут неизвестно куда, пока к ним не присоединяется ворона, обыкновенная черная ворона, у которой открывается одно неожиданное свойство. Оказывается, она умеет разговаривать по-человечьи.

Ворона объявляет своим спутникам, что она проживает на улице Маркса, является образованным теоретиком и может объяснить с помощью цитат из Карла Маркса смысл человеческого существования.

Для начала она предлагает своим собеседникам выслушать притчу о птицах. Мы переносимся на пустынное поле, где тот же Тото с сыном, теперь уже в монашеских одеждах, стоят перед старцами в рясах, один из которых оказывается Франциском Асизским. Святой объявляет, что для достижения мира на земле людям необходимо изучить птичий язык. Как это ни странно, но если прислушаться, то текст святого Франциска в некоторой своей части почти дословно повторяет речь, произнесенную папой Павлом VI в Организации Объединенных Наций.

Тото с сыном отправляются с этой миссией мира к соколам. Достигнув стен крепости, где живут птицы, они опускаются на колени. В кадре меняется климат — наступает осень, зима, затем снова весна. Они молятся и чирикают на разные лады, стараясь, с одной стороны, уловить язык птиц, а с другой — научить птиц понимать человеческую речь. Очевидно, их стремления увенчиваются успехом, так как они вновь оказываются перед святым отцом, объявляющим на сей раз, что этого мало. Теперь нужно изучить язык воробьев. Опять начинаются странствия, молитвы и чириканье. И когда казалось, что общий мир установлен и люди и птицы заговорили на одном языке, хищные соколы пожирают маленьких воробьев. Миссия мира заканчивается неудачно. Но идеологические наставления вороны осточертели нашим путникам, продолжающим дальше свои странствия, и они, проголодавшись, съедают в свою очередь болтливую ворону. От нее на дороге остаются рожки да ножки.

Вот, казалось, и все. Сам Пазолини объяснил на пресс-конференции, что ворона символизирует «идеологический рационализм, устаревший после послания папы Иоанна XXIII, а ее смерть обозначает конец всяких идеологий, так как человечество пожирает все, что пытается его спасти».

Но эта малооригинальная философская эскапада не представляла бы особого интереса, если бы Пазолини не вставил в середину этой буффонады, как раз после смерти вороны, большой отрывок из документального фильма, посвященного похоронам Пальмиро Тольятти. Эти потрясающие по своей эмоциональной силе кадры народного горя, где запечатлены лица итальянских батраков и пролетариев, пришедших проститься со своим вождем, почетного караула, в котором стоят лучшие представители рабочего движения и интеллигенции, конечно, никак не вяжутся с надуманной эксцентриадой, разыгрываемой Тото, и выглядят нестерпимо бестактно.

Двусмысленность позиции Пазолини, балансирующего между христианством и марксизмом, была продемонстрирована им в предыдущем фильме «Евангелие от Матфея», но там она компенсировалась чисто изобразительными свойствами картины. Его попытка поставить и на

«Птицы хищные и певчие»

«красное» и на «белое» была разгадана не сразу и маскировалась неожиданностью замысла.

В этой притче о птицах Пазолини раскрывался во всей своей претенциозности, нескромности и, я бы сказал, просто откровенной спекулятивности. Идеологическая установка его фильма симптоматична еще и потому, что совпадает с устремлениями некоторой части западной интеллигенции, кокетничающей тем, что стоит она якобы над схваткой и проповедует наступление эры «великих сомнений».

К сожалению, с этой концепцией неожиданно смыкается и другой псевдофилософский фильм, поставленный талантливым английским режиссером Карелом Рейсцем,— «Сумасшедший Морган».

Один из основателей движения «свободного кино» в Англии, Рейсц обрадовал нас сильным и значительным для своего времени фильмом «В субботу вечером, в воскресенье утром» по сценарию Силлитоу. Теперь он также превратился в дежурного ниспровергателя марксизма, хотя, вероятно, был движим гораздо более добрыми намерениями, чем Пазолини.

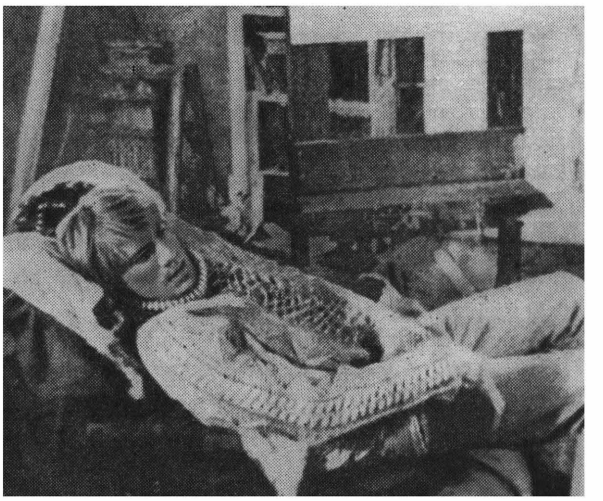
Представьте себе историю о том, как юноша Морган с внешностью битника, в огромном полосатом джемпере (эту роль исполняет талантливый актер Дэвид Уорнер, только что сыгравший Гамлета в Стрэдфордском театре), по профессии художник, украсивший стены своего ателье портретами Ленина и Маркса, попадает в семейную передрягу.

Мы застаем его в начале фильма в разгар судебного процесса о разводе, который затеяла его жена, девушка из аристократической семьи. Она не в силах больше переносить его бутады, выражающиеся не только в его непокладистом характере, но и в том, что он своеобразно посвятил себя политической деятельности.

Машину, принадлежащую его жене, он также изукрасил изображениями серпа и молота и портретами вождей революции. А проповедует он не только свои ультрареволюционные взгляды, но и на практике призывает вернуться к простой и животной жизни.

В своем поведении он подражает горилле, которую часто посещает в зоологическом саду, и чувства свои выражает также нечленораздельным урчанием и биением в грудь кулаками, как это проделывают живущие лишь звериным инстинктом обезьяны.

Юноша по происхождению оказывается чистым пролетарием. Его мать (выведенная режиссером, к счастью, без всякого шаржа) — вдова рабочего-революционера, погибшего во время расстрела демонстрации. Она мечтает о том, что сын воплотит заветы отца и водрузит когда-нибудь красное знамя на Букингемском дворце. Вместе с матерью он посещает могилу Карла Маркса, но перед его бюстом выражает свою приверженность марксизму, так же как и горилла, мычанием и биением в грудь кулаками.



«Сумасшедший Морган»

Одна эта сцена уже производит такое же впечатление бестактности, как и документальная цитата о похоронах Тольятти в фильме Пазолини.

Далее дело оборачивается еще более странно. Желая вернуть любовь жены, которая предпочла своему сумасбродному мужу благополучное существование в объятиях преуспевающего владельца картинной галереи, Морган, повинуясь инстинкту, кидается на молодую женщину. Это уже впрямую монтируется с кадрами из фильма о Тарзане, где совокупление животных и человеческая любовь как бы сливаются в одном гимне торжествующей и свободной плоти.

Однако молодая леди все же добивается развода, и назначается помолвка с новым, благопристойным женихом.

Желая нарушить чинный этикет, Морган появляется на этом торжестве в обезьяньей шкуре, напоминающей грандиозную гориллу из фантастического фильма «Кинг-конг».

В этом обличье он пытается вновь похитить свою жену. Происходит скандал с битьем посуды, напоминающий ранние комические фильмы Мак Сеннета, и так же, как в этих американских фильмах, дело заканчивается погоней полисменов за Морганом по улицам Лондона. Наконец обес-

силевший герой попадает на какую-то свалку, где и пытается содрать с себя звериную маску. Но она не поддается. Он задыхается в этом обличье, и тут возникает перед ним последний кошмар. Он видит себя привязанным к стулу посреди этой же свалки, но на сей раз украшенной портретами вождей марксизма. Отовсюду возникают странные фигуры в рабочих картузах, которые направляют на Моргана дула винтовок и расстреливают его.

Финал фильма переносит нас в идиллическую обстановку садика при сумасшедшем доме, где, видимо, смирившийся Морган сажает цветочки. Перед ним появляется его бывшая супруга, явно беременная. От нее Морган узнает, что это будет его ребенок, и, довольно хихикая, он продолжает сажать цветочки, в то время как медленно отъезжающий вверх аппарат открывает высаженную им клумбу в виде огромного серпа и молота.

В беседе со мной Рейсц пытался объяснить, что он хотел показать бунт молодого человека против респектабельного буржуазного общества в Англии и что вся эта сатирическая комедия исполнена глубокого смысла. Но, право же, его доводы, так же как и фильм, показались мне неубедительными.

Если Рейсц всерьез верит, что революционно-марксистское мировоззрение его героя неразрывно связано с идеалами человека-тарзана, свободного в своих импульсах от предрассудков буржуазной морали, то это настолько наивно, что обнаруживает лишь полную философскую несостоятельность автора. В результате и сам Морган и все его похождения выглядят бесцельной фанфаронадой, к тому же еще и недостаточно смешной. Изобретательности авторам фильма хватает лишь на первую треть. Дальше все становится неубедительным и тяжеловесным, а жанр трагикомедии, к которому стремился режиссер, окончательно терпит фиаско.

Соединенным Штатам как-то особенно не везет на Каннских фестивалях. На сей раз продюсеры решили взять реванш, выставив супербоевик «Доктор Живаго», и хотя на предварительную рекламу были истрачены огромные суммы, стало ясно, что вся эта затея не является ничем иным, как спекулятивным бумом.

Посудите сами — в основу сценария положен роман советского писателя, режиссер—англичанин, в главных ролях египетский актер и дочка Чаплина, съемки велись в Испании и Финляндии на американские доллары.

Этот гибрид потерпел неудачу. На следующий день после сеанса появились короткие рецензии, отмечавшие, что фильм стал похож на стандартную голливудскую мелодраму, усиленно оснащенную «ужасами революции».

Вот еще один печальный конец большого режиссера, если вспомнить, что Дэвид Лин был автором таких хороших фильмов, как «Короткая встреча», или экранизаций романов Диккенса.

Став на путь коммерческих боевиков, начиная с «Моста через реку Квай», а затем и «Лоуренса Аравийского», Дэвид Лин окончательно потерял свою художественную индивидуальность.

Второй американский фильм под интригующим названием «Дьявольская операция» Джона Франкенхаймера поначалу обещал нечто интересное. Снятая в странной манере помеси немецкого экспрессионизма с движущейся камерой а ля «синема-верите», повесть эта демонстрировала пожилого усталого банкира, которого преследуют странные незнакомцы, предлагающие ему явиться по назначенному адресу. Место явки подтверждает по телефону голос его старинного друга, который считается умершим несколько лет назад.

Разочарованный в жизни банкир поддается соблазну и попадает в помещение некоего таинственного треста, где вежливый джентльмен предлагает ему, как новому Фаусту, вернуть молодость.

Трест берет на себя все хлопоты по организации мнимой смерти и пластической операции, которая сделает его неузнаваемым для новой жизни. Так он избавится разом и от опостылевшей жены и от монотонного существования.

Банкир продает душу дьяволу. Искусный хирург видоизменяет его настолько, что режиссеру надо брать другого актера на эту роль, и начинается новая биография.

Теперь он художник — владелец бунгало в Калифорнии. Конечно, встреча с молодой девушкой и, наконец, коронный трюк фильма —современная оргия на берегу моря. Веселящаяся богема под рокот гитар и банджо предается некоему Дионисову действу.

В чем мать родила прыгают они в бочки, наполненные виноградом и, приплясывая в них, предаются любовным утехам во славу бога Пана. Увы, скоро наступает разочарование. Девица, оказывается, подослана фирмой. Также и гости, созванные на вечеринку, все, так сказать, бывшие покойники.

Отчаявшийся банкир требует у треста то ли возвратить его к прежней жизни, то ли найти ему новую личину. Вежливый директор предприятия отправляет его еще раз на хирургический стол, но лишь затем, чтобы превратить его в труп для очередной жертвы.

Эта неправдоподобная история не выполняет своей функции — пугать зрителя, так как сде-

лана тяжеловесно и малоизобретательно. Она была освистана даже снобистской публикой фестиваля.

И, наконец, после стольких огорчений наступил праздничный день. Это был день открытия нового художника, с которым ворвались на экран настоящая жизнь и подлинное искусство.

Двадцативосьмилетний француз Клод Лелюш, доселе известный узкому кругу специалистов, автор нескольких удачных короткометражек и трех ничем не примечательных полнометражных картин, вдруг выступил как зрелый и взыскательный художник. За три недели он снял, я нарочито употребляю этот термин, ибо Лелюш является сам оператором фильма, простую, но волнующую историю, которая и названа также просто — «Мужчина и женщина».

Новация этого фильма заключается не в том, что на экране искусно чередуется цветное изображение с черным или вирированным, и не в том, что смонтирован он с поразительной свободой, ничуть не напоминающей судорожную взвинченность пассажей Годара или других адептов «новой волны», а в том, что рассказал он без модных эротических экскурсов историю любви двух немолодых уже людей, казалось, потерявших всякую надежду на счастье.

В пустынном курорте Довиль (дело происходит зимой) случайно встречаются женщина (ее превосходно играет обаятельная Анук Эме), навещающая свою дочь в пансионе, и мужчина средних лет, также приезжающий проведать своего сына. Он по профессии — автомобильный гонщик, она — скрипт-гёрл в кино. Оба одиноки, и каждый поверяет друг другу прожитую им трагедию.

Ее муж был, что называется, «каскадером», то есть трюкачом — человеком, дублирующим актеров в опасных ситуациях на киносъемках. Он и погиб во время исполнения одного из таких смертельных трюков. Жена гонщика, психически неуравновешенная женщина, не выдержала катастрофы, в которую он попал во время автомобильных гонок, и покончила с собой.

Сначала знакомство двух одиноких людей проходит ровно. Запоминается очаровательная сцена завтрака с детьми, которые также взаимно симпатизируют друг другу. Затем еженедельные поездки превращаются из привычки в необходимость.

Мужчина и женщина тянутся друг к другу, но нужен какой-то катализатор для того, чтобы зарождающееся чувство прорвалось наружу.

Так случилось в тот вечер, когда он, участвуя в Монте-Карло на очередном ралли (скоростных

«Мужчина и женщина»

гонках на спортивных машинах), с трудом, но все же выходит победителем.

Она посылает ему из Парижа телеграмму: «Поздравляю. Я вас люблю».

И тут, превозмогая чудовищную усталость, он садится в машину и под проливным дождем день и ночь мчится к ней, репетируя в уме тот монолог, который он произнесет при встрече, рисуя в своем воображении все детали будущего свидания.

Но жизнь, как всегда, оказывается прозаичней.

Он не застает ее дома, отчаяние, безнадежность... Но встреча, конечно, все же происходит. Они падают друг другу в объятья. Однако ночь любви не приносит им радости. Между ними стоит тень мужа, которого женщина не перестала любить. И они вновь расстаются.

Казалось бы, вот и конец грустной истории. Однако Лелюш с наивной трогательностью устраивает все же «хэппи энд», который здесь не шокирует — так наполнена любовью к человеку вся эта картина.

Мужчина догоняет уехавшую на поезде женщину и на маленькой провинциальной станции вновь обнимает ее. Может быть, счастье все-таки придет, может быть, вдвоем они преодолеют тени прошлого?

Вся эта банальная на первый взгляд история рассказана с такой почти стендалевской точностью характеров и деталей, с таким незамутненным лиризмом и искренностью, что присуждение ей главной премии фестиваля явилось актом справедливости.

Запомните имя Клода Лелюша! Мне кажется, что он наравне с Аньес Варда, Жаком Деми, Аленом Кавалье и Робером Энрико является подлинной надеждой молодого французского кино.

То, что этот фильм разделил главную премию с новым произведением Джерми «Дамы и господа», вызвало бурю протеста, в первую очередь критики. Действительно, из всей трилогии, так удачно начатой «Разводом по-итальянски»,— это самая слабая работа режиссера.

В сатирическую обрисовку обывательских нравов маленького городка вкрались неприятные ноты дурного вкуса, откровенно фарсовой ситуации, рассчитанные на примитивные вкусы. Фильм местами веселый. Зритель проглатывает его, что называется, одним махом. Может быть, это и послужило причиной его успеха у членов жюри, истомившихся от интеллектуальных извращений Пазолини, садизма Ричардсона и вымученной эксцентриады Рейсца.

Но еще большую бурю негодования (старожилы говорят, что не запомнят такой за все время существования фестиваля) вызвало присуждение премии жюри английскому фильму «Альфи». Это чисто коммерческая картина, рисующая похождения смазливого молодца, современного Дон-Жуана, соблазняющего одну девицу за другой. Он поступает наконец на содержание к богатой американке, однако она выгоняет его, когда повстречался ей битник более атлетического телосложения, и тогда он возвращается к одной из своих бывших привязанностей, где и признает себя отцом будущего ребенка.

Вся эта пошлятина в красках снабжена кинематографической новацией. Герой (его играет популярный актер Джеймс Кейн) ежеминутно обращается с экрана прямо к зрителю, как бы беря его в соучастники своей немудреной житейской философии.

Газеты всех направлений высказали единодушно свое возмущение тем, что фильм вообще попал на фестивальный экран, и охарактеризовали его как образец пошлости. Поэтому когда было объявлено решение жюри, состоялось экстренное собрание всех критиков, которые тут же единогласно присудили самому жюри «премию за вульгарность».

К тому моменту страсти были тем более накалены, что почти одновременно в одном из кинозалов состоялся просмотр отвергнутого фильма Алена Рене «Война окончена».

Эта новая работа талантливого французского режиссера примечательна во многих смыслах.

Прежде всего это откровенно политическая картина, хотя сам режиссер и автор сценария испанский писатель Хозе Семпрун публично заявили на пресс-конференции, что они не ставили себе такой цели.

Сюжет фильма — история трех дней, проведенных в Париже испанским революционером Диего, вернувшимся из Мадрида с подпольной работы. Его точно и верно играет Ив Монтан. Эти три дня насыщены событиями чисто политического свойства. Диего вступает в спор со штабом подпольного движения, состоящим из эмигрантов, давно уже покинувших Испанию, но все же пробующих из Парижа руководить новой волной революционного движения по ту сторону Пиринеев.

Идеологическим центром фильма служит монолог Диего, в котором, очевидно, заключена позиция авторов фильма.

Война окончена,— прокламирует Диего, говоря о гражданской войне 1936 года,— она превратилась в миф, служащий прикрытием добрых намерений для революционеров всех стран. Но этот миф не имеет ничего общего с реальностью. Для того чтобы продолжать борьбу, надо жить не в отрыве от народа. Надо не предписывать ему сверху, когда начать стачку, а действовать согласно законам реальной обстановки.

Нельзя жить только воспоминаниями о прошлом.

Так спорит герой со старшим поколением. С молодежью он также не находит общего языка. Те рвутся в бой и предлагают методы террора для истребления прежде всего американских туристов, которые, дескать, служат финансовой опорой режима Франко.

Действительно, миллионы американских туристов, оставляющих ежегодно свои доллары в Испании, укрепляют бюджет фашистского государства, но подрывать их взрывчаткой — бессмысленная и глупая затея. Это пробует Диего доказать юношам и девушкам, рвущимся в бой. Но они обвиняют его в капитуляции перед буржуазией.

Раздираемый внутренними противоречиями, но подчиняющийся партийной дисциплине, герой вновь уезжает на подпольную работу.

Уже после его отъезда организация узнает о том, что он рискует быть схваченным, и отправляет ему вдогонку его жену (ее играет превосходная шведская актриса Харриет Андерссон). Так на ее крупном плане, на лице женщины, которая

едет за любимым человеком, может быть, на верную смерть, заканчивается этот фильм.

Нет, война не окончена. Революция продолжается! Таков финальный вывод этого спорного, но значительного произведения.

Если можно дискутировать с автором сценария о его концепции революционной борьбы, то нужно признать, что для Рене обращение к такой теме означает выход из тупиков Мариенбада.

Фильм снят реалистически. В нем режиссер отказался даже от своих знаменитых панорам. Действие развивается неуклонно и последовательно. Лишь редкие стремительные монтажные врезки говорят о будущем. Это как бы мгновенно вспыхивающие представления героя о том, что может случиться с ним и с его соратниками по борьбе.

И, пожалуй, единственной существенной уступкой, вызванной тем, что режиссер как бы не доверяет тому, что зритель может воспринять с интересом такую сложную тему, являются два любовных эпизода. Случайное приключение с молодой энтузиасткой революционной борьбы и ночь любви с женой.

Обе эти сцены сняты как откровенно эротические, но лишены они всякого привкуса порнографии. Глядя на них, вспоминаешь начало фильма «Хиросима, моя любовь». Это тоже лишь крупные планы сплетений, прикосновений рук, нежно ласкающих кожу, объятий, наполненных тоской, отчаянием и предчувствием близкой разлуки.

В этих опасных кусках Ален Рене сохраняет свойственный ему лиризм и такт, хотя в целом они не ощущаются обязательными в общей стилистике произведения.

Так отринутый фестивалем фильм стал одним из его центральных событий.

...Прошли две бурные недели. Мы уезжаем из Канна, увозя с собой два трофея — премию фестиваля за режиссуру по фильму «Ленин в Польше» и по этой же картине премию за лучший фильм для молодежи.

Признаюсь, этот приз для меня не менее дорог, чем первый. Ведь он присуждается ежегодно Национальным центром фильмов для юношества и за все свои восемь лет существования достался лишь одному советскому фильму — «Балладе о солдате». А присуждает его тайным голосованием специальное жюри, состоящее из педагогов, кинокритиков и молодежи — представителей старших классов колледжей Лазурного берега. То есть зрителей, тех самых молодых зрителей, к которым мы и адресуем в первую очередь наши картины.

И то, что выбрали они на сей раз советский фильм о Ленине, представляется мне фактом знаменательным и почетным.

Еще более знаменательным остался в памяти последний вечер пребывания в Париже. На мою долю выпала честь закрывать «Неделю советского фильма». Она протекала скромно, без широковещательных анонсов в небольшом кино на окраине столицы в рабочем районе Малахов. Среди фильмов, показанных во время этой недели, были «Гамлет» и «Дон-Кихот» Козинцева, «Дама с собачкой» Хейфица, «Иваново детство» Тарковского, а заканчивалась она нашей мультипликационной «Баней» по Маяковскому.

Фильм представлял наш старый друг режиссер Поль Павио, он произнес много искренних и теплых слов в адрес нашей страны и Союза кинематографистов, по чьему приглашению он и его коллеги из «Группы тридцати» гостили в Москве. И по тому, как слушал его зал, переполненный на сей раз не снобистской публикой, а рабочими, студентами, художниками — обитателями этого далекого квартала, как смотрели наш фильм, как забросали меня жадными расспросами о советском искусстве, о Маяковском, Мейерхольде, как спорили потом до полуночи о причинах кризиса французского кино,— во всем этом была для меня радость подтверждения того, что растет, мужает тот новый зритель, который и решит в конечном счете судьбу своего искусства, своей страны.

Только в его руках будущее, и оно станет таким, каким его выстроит талантливый и умный народ этой прекрасной страны — Франции.

Инна ГЕНС

# Надежда японского кино

Наша надежда — это независимые.
Акира Куросава.

Сильная и хорошо организованная система производства фильмов в Японии всегда казалась незыблемой. Шесть крупных монополистических кинообъединений, разделив между собой всю сферу производства и проката в стране, выпускали ежегодно рекордное количество картин. Неуклонно росло число посетителей кинотеатров. Более одного миллиарда посетителей, 7473 кинотеатра, 547 полнометражных художественных фильмов — цифры, которые характеризовали состояние японского кино в 1960 году.

Но вот уже несколько лет этот киногигант сотрясается от ударов кризиса. Разительны перемены, происшедшие в кинопромышленности. Уже не шесть, а только пять крупных компаний существуют в сегодняшней Японии (в 1961 году обанкротилась в результате жестокой конкуренции «Синтохо»). Более чем на половину снизилось число посетителей кино, закрылась треть кинотеатров страны, резко упало число выпущенных фильмов.

Причин тому много. Тут и конкуренция телевидения. Тут и популярная игра — грошовая рулетка «патинко», перед которой часами простаивают люди и которая превратилась в национальное бедствие. Если к этому добавить комиксы, заполонившие страну, то отход зрителей от кино станет еще более понятен.

Но самое серьезное, что очень тревожит кинематографистов в последние годы, это катастрофическое падение общего художественного уровня фильмов. Правда, массовая кинопродукция страны всегда была ремесленной. Но все же из большого количества фильмов выделялись работы талантливых режиссеров, отмеченные неповторимостью их индивидуального почерка. Сегодня такие произведения все больше теряются в массовой продукции, все больше нивелируется лицо фильмов.

Посетивший недавно нашу страну генеральный секретарь Ассоциации сценаристов Японии Дзиро Такада с горечью отметил, что японские кинокритики с большим трудом сумели отобрать десять кандидатур для ежегодно определяемого ими «десятка лучших фильмов года».

Кинематографисты в поисках выхода из создавшегося положения приходят к выводу, что, только создавая фильмы вне крупных компаний, избавившись от их организационного и идеологического диктата, можно будет вновь поднять уровень японского киноискусства. Итак — выход в независимом кинопроизводстве.

Пожалуй, в любой крупной национальной кинематографии в последние 10—15 лет возникало движение кинематографистов, призывавших к обновлению киноискусства, противопоставлявших свое творчество коммерческому кино. Но ни одна из этих групп не создала свою производственную и прокатную сеть.

И только в Японии это произошло.

Небольшая группа прогрессивно настроенных кинематографистов восстала против всей системы производства фильмов в стране, системы, построенной по законам современной капиталистической промышленности, за спиной которой стоял могущественный монополистический капитал. Целью борьбы этой группы было создание правдивых и высокохудожественных гуманистических произведений киноискусства, адресованных народу.

Движение, которое привело к созданию независимых кинокомпаний, началось в конце 40-х годов, когда во внутренней политике Японии произошли серьезные перемены. Кончилась эпоха послевоенной демократизации страны. Деятели искусства, которые со всем пылом отдались созданию новой культуры, были снова поставлены в ограничивающие свободу художественного самовыражения рамки. Но упразднить стремление к истинно демократической культуре было нельзя, как нельзя было окриком остановить и уничтожить реалистические и прогрессивные тенденции, которые все явственнее проглядывали в послевоенном искусстве Японии.

Переломным моментом в развитии прогрессивного киноискусства стала невиданная и по своим масштабам и по своему общественному резонансу забастовка в кинокомпании «Тохо», вызванная решением ее руководства уволить более тысячи своих сотрудников. Финалом этой исторической для всего рабочего движения Японии забастовки было создание независимого кинопроизводства. Кинематографисты, уволенные после забастовки со студии «Тохо», решили организовать свое производство. У них не было необходимого капитала, но было желание служить искусству, был неутомимый энтузиазм.

Опираясь на редкостное по своей общественной силе и массовости движение японских зрителей в поддержку прогрессивного национального киноискусства, в 1950—1951 годах начали организационно складываться первые независимые кинокомпании. Их девиз — «Фильмы для народа, о народе, руками народа!».

Освободившись от финансового и идеологического контроля крупных монополистических кинопредприятий, эти компании поставили перед собой задачу создать подлинно народное реалистическое киноискусство.

В 1952—1955 годах независимые выпустили несколько десятков фильмов, резко отличавшихся и по проблематике и по стилистике от большей части национальной кинопродукции.

Об этих фильмах заговорили. В японском киноведении появился новый термин — «бум независимого кинопроизводства».

Однако постоянная нехватка средств, огромные трудности в прокате, трения с кинематографической цензурой тормозили движение. К тому же производственные киногиганты страны объединили свои усилия, когда речь зашла о том, чтобы задушить набиравшее силу демократическое движение в японском киноискусстве. И им это удалось. Вслед за бурным и коротким расцветом движения независимых наступил спад.

Само творческое ядро движения не желало сдаваться. Бой продолжался. Шли лихорадочные поиски жанрового разнообразия фильмов. В результате на экранах страны появились первые музыкальные и комедийные ленты независимых.

Однако ни отдельные успехи, ни отчаянные усилия, предпринимаемые творческими силами независимой кинематографии, не смогли спасти положения. К 1960 году движение независимого кинопроизводства организационно распалось.

Остались художественные победы, которые обогатили японское киноискусство.

Осталась воспитанная этим движением необычайная активность кинозрителей.

Остался предметный урок для будущих поколений. Несомненно, что вновь складывающиеся в наши дни независимые компании идут по пути, который им проложило движение 50-х годов. Именно в те годы, когда японская кинематография была в зените своего могущества, прогрессивные деятели кино доказали, что нет силы, могущей запретить художнику честно говорить с народом на языке своего искусства.

Гражданский и художественный подвиг японской независимой кинематографии войдет яркой страницей в историю мирового кино.

Изучая драматические обстоятельства истории рождения независимого кинопроизводства, его недолгий и яркий расцвет и медленное затухание, я захотела ознакомиться с точкой зрения на это движение самих его участников. Сейчас, когда оно уже стало историей, можно объективнее оценить его подлинные достоинства, его сильные и слабые стороны. С этой целью я обратилась с тремя вопросами к наиболее активно участвовавшим в движении режиссерам. Вот эти вопросы:

1) Как вы расцениваете свое участие в независимом кинопроизводстве?

2) Какую роль этот период сыграл в вашем дальнейшем творчестве?

3) Какое значение имело независимое кинопроизводство для всей японской кинематографии?

Мне ответили все, к кому я обратилась. Некоторые ограничились лаконичными ответами на вопросы анкеты. Ответы других вылились в искренние и взволнованные исповеди. В чем-то их точки зрения на движение совпадают, в чем-то расходятся. Но одно объединяет все ответы — горячая заинтересованность и тревога за судьбу японского киноискусства.

Думается, что эта анкета представит интерес и для читателей журнала*.

## ТАДАСИ ИМАИ[1]

**В** 1950 году началась «red purge»[2], и коммунистов вместе с поддерживающими их деятелями начали изгонять сначала из газет и радиовещания, а вслед за этим из рекламных компаний. Мы понимали, что рано или поздно эта волна нахлынет и на мир кино, и не сомневались, что и нас выгонят из кинокомпании. Вот почему мы начали готовиться к созданию независимого кинопроизводства. В этой связи мы встретились с рядом сложных проблем.

В японской кинематографии существовали и раньше независимые кинокомпании, в центре которых стояли актеры. Но эти производства не были полностью независимыми от коммерческих компаний, а подчинялись им. Мир японского кино в то время (в настоящее время он почти такой же) состоял из монополий «Тохо», «Синтохо» «Сётику», «Дайэй», которые держали в своих руках не только производство, но и прокат. А так как своей прокатной базы у независимых не было, то, производя самостоятельно фильмы, за прокатом они обращались в крупные компании. Поэтому считалось невозможным самостоятельно производить и прокатывать фильмы. Единственно существующая для нас возможность была втиснуться в систему кинотеатров, прокатывающих иностранные фильмы. Как раз в это время мы вступили в контакт с прокатной компанией «Хокусэй эйга», которая импортировала и прокатывала в год один-два советских фильма, и просили ее демонстрировать созданные нами фильмы. Однако прокатная база «Хокусэй эйга» была

---

* Ответы японских кинематографистов печатаются с незначительными сокращениями. Перевод с японского и комментарии И. Генс.

«Кику и Исаму» (режиссер Тадаси Имаи)

ничтожно мала, она владела лишь второразрядными кинотеатрами, расположенными на окраинах. Так что полученный нами доход был незначительным [3].

Но мы не переставали мечтать. Треть японцев во время выборов опускала бюллетень за прогрессивные партии. Мы твердо надеялись, что если мы сможем мобилизовать этих людей в качестве своих зрителей, то нам удастся увеличить число кинотеатров, где будут демонстрироваться наши фильмы.

Итак, были созданы наши первые произведения — «И все-таки мы живем» и «Буря в горах Хаконэ». И хотя не все сценаристы, режиссеры, актеры были подвергнуты «red purge», многие из них были недовольны производственным курсом коммерческих кинокомпаний. Это недовольство, стимулированное успехом нашего движения, привело к тому, что ими было создано несколько независимых кинопроизводств, и они также стали выпускать фильмы. В основанной Канэто Синдо и Кодзабуро Ёсимура компании «Киндаи эйга кьёкай» вышел фильм «Дети атомной бомбы», а в созданной Ясутаро Яги компании «Яги про» — фильм «Школа эхо». И тот и другой фильм прокатывались компанией «Хокусэй эйга». Это было подлинным движением независимого кинопроизводства, так как ни в вопросах производства, ни в вопросах проката они не обращались за помощью к крупному капиталу.

После второй мировой войны большинство японских фильмов, за редким исключением, подпали под влияние Голливуда, создавали «истории грез».

Фильмы итальянского неореализма, которые демонстрировались после войны в Японии, произвели глубокое впечатление на японских кинематографистов. В них подробно рисовалась жизнь итальянского народа. На меня оказали влияние фильмы Де Сики «Шуша» и «Похитители велосипедов», Росселлини «Рим — открытый город» и «Паиза». Именно в них я увидел новый путь для творчества. Я пытался создать фильмы, героем которых был бы рабочий или крестьянин (до того времени не появлявшиеся на японском экране). По времени это как раз совпадало с начавшимся в результате «red purge» независимым кинопроизводством. В фильме «И все-таки мы живем» показана жизнь безработных, в «Школе эхо» — жизнь бедных крестьян Тохоку [4]. И в других фильмах, выпущенных независимой кинематографией, возник мир, которого не было до сих пор в японском киноискусстве, появилась новая проблематика. Эти фильмы оказали большое влияние и на кинематографистов, работавших в коммерческих компаниях. Я считаю, что наше движение значительно подняло уровень японского киноискусства.

В независимом кинопроизводстве существовал определенный период, когда было создано много высококачественных фильмов. Это был его золотой век. Но участники движения, хорошо справляясь с производством фильмов, не были достаточно сведущи в вопросах финансирования и проката. И именно здесь их постигло поражение. Росли убытки. Стало трудно сохранить ослабевшую сеть независимого кинопроизводства [5].

Многие независимые и сейчас продолжают свою деятельность, но за капиталом для производства и для проката фильмов они вынуждены обращаться в крупные компании. Поэтому говорить о самостоятельном производстве и прокате уже не приходится.

---

[1] Видный режиссер японского кино Тадаси Имаи дебютировал в 1939 году фильмом «Кадетский корпус в Нумадзу». Он один из зачинателей и вдохновителей движения независимого производства. Его фильм «Мрак среди дня» был награжден главной премией на IX Международном кинофестивале в Карловых Варах и премией Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве. На нашем экране демонстрировались его фильмы, выпущенные в независимом производстве,— «И все-таки мы живем» и новелла «Деревенская невеста» (в фильме «Если любишь»). В 1965 году демонстрировалась «Повесть о чистой любви» (1957), созданная им в компании «Тоэй», где он сейчас работает.

[2] «red purge» (*англ.*) — чистка красных. Период конца 40-х годов, когда внутренняя политика Японии резко повернулась вправо и началось повсеместное гонение на прогрессивных деятелей в области радио, прессы и кино.

[3] Первый фильм независимых, который прокатывала компания «Хокусэй эйга» — «И все-таки мы живем»,— дал невиданный для нее доход почти в 30 млн. иен. Этот внезапный успех решил судьбу компании — она стала единственным прокатчиком фильмов независимого производства. То, что независимые с первых дней взялись за организацию своей системы проката, было существенным условием их развития. Но организованная ими система была слаба, не обладала достаточно опытным и реально мыслящим штатом хозяйственников, не умела лавировать и потому задыхалась под бременем конкуренции с монополиями проката. Независимый прокат в июне 1959 года перестал существовать.

[4] Благодаря фильму «И все-таки мы живем» в европейской кинокритике впервые прозвучал не вполне точный термин «японский неореализм», вызванный очевидным сходством этой картины с произведениями итальянской послевоенной школы. Применение термина «неореализм» к произведениям независимой кинематографии Японии начала 50-х годов вполне объяснимо. Беспощадный показ реальной действительности послевоенной Италии был близок проблематике первых независимых фильмов Японии А не установившееся к тому времени содержание термина «неореализм» позволило широко применять его и по отношению к такому сугубо национальному и самостоятельному явлению, каким было независимое японское кино.

[5] Имаи повторяет бытующую среди японских кинематографистов точку зрения, что организационно-финансо-

вая слабость явилась причиной гибели независимого движения. Но это не совсем точно, так как отражает только одну сторону явления.

Независимое кинопроизводство распалось также и из-за потери зрителя. «Японское экономическое чудо» — необычайно быстрый расцвет японской экономики, начавшийся во второй половине 50-х годов,— не могло не повлиять на умонастроения широких кругов народа. Совокупность фильмов, созданных независимыми, отразила на экране правдивую, но чрезвычайно мрачную картину действительности. Зрительский интерес к ним стал пропадать. Это подметила и кинокритика. Но нам кажется более глубокой причиной падения зрительского интереса следующее.

Разные люди объединились, чтобы создать независимую кинематографию. Их сплотила общая цель, желание рассказать правду о своем народе языком киноискусства. Их нравственные и идейные позиции совпадали. Но это были люди разной степени таланта, различного художественного дарования. Умело ставя фильмы на привычные темы в традиционных жанрах, они становились в тупик перед новой темой, новым героем. Новый строй экранного мышления требовал новой стилистики, и некоторые режиссеры здесь складывали оружие. Не приходится сомневаться в честности их художественных устремлений. Но они не смогли найти соответствующих средств выразительности, и идейные мотивы в их картинах заглушали художественную форму. Фильмы получались декларативными. Отсюда их схематизм и иллюстративность.

## ФУМИО КАМЭИ [1]

1) Мне думается, что первоначальный период движения независимого производства носил экспериментальный характер. И все же я считаю его роль очень значительной.

2) Для меня киноискусство является самым подходящим «средством» взывать к социальной справедливости.

Антивоенная тема была главной в моем творчестве времен японо-китайской и второй мировой войны. После наступления мира моей главной темой стала борьба за мир. Проблема запрещения ядерного оружия и ликвидации американских военных баз стала самой яркой темой моих фильмов.

3) Наше движение в какой-то период при постоянной поддержке народных масс добилось определенного успеха. Я твердо уверен, что этот успех помог в немалой степени и тем прогрессивным кинематографистам, которые работали в крупных компаниях. Можно отметить, что японское кино в целом стало черпать темы из социальной проблематики, а творческий подход, твердо с ней связанный, привел к применению реалистического метода. В этом, я считаю, было немалое влияние итальянского и советского кино.

[1] Творческая биография известного режиссера-документалиста Фумио Камэи началась в середине 30-х годов, когда после учебы в Ленинградском институте искусств он поступил в фирму «Фото кэмикл лаборатори» в Токио. В качестве постановщика художественных фильмов он дебютировал в 1947 году, когда совместно с режиссером Сацуо Ямамото создал картину «Война и мир». Активно участвуя в деятельности независимых компаний, Камэи создал два художественных фильма «Быть матерью, быть женщиной» (1952) и «Женщина идет по земле» (1953). Второй из упомянутых фильмов был в нашем прокате. После завершения работы над этим фильмом Камэи снова вернулся в документальное кино. Его работы связаны в основном с темой угрозы ядерной войны — «Жить хорошо» (1956), «Мир под знаком страха» (1957) и др.

## КАНЭТО СИНДО [1]

1) Наше движение независимого кинопроизводства началось с отрицания существующей системы кинопроизводства[2]. Оно родилось для того, чтобы творцы фильмов могли завоевать полную свободу творчества. Исходя из субъективного характера художника, необходимо, чтобы киноискусство возрастало на чистой почве. Только на ней может родиться движение за новое искусство.

2) То, что наше движение имеет уже пятнадцатилетнюю историю[3], доказывает, что фильмы можно создавать и в маленьком коллективе. Участвуя в этом движении, я в течение последних лет стремился к одному — овладеть в совершенстве мастерством изобразительности.

3) Я надеюсь, что в ближайшем будущем вся японская кинематография станет делать фильмы, следуя нашему методу, так как считаю его единственно правильным.

[1] Известный японский сценарист Канэто Синдо дебютировал в качестве режиссера в 1951 году фильмом «Повесть о любимой жене». Его фильмы «Дети атомной бомбы» (более известен под названием «Дети Хиросимы»), «Счастливый дракон № 5» (в нашем прокате — «Трагедия «Счастливого дракона») имеют широкую международную известность и награждены многочисленными премиями. Кинематографическая поэма Синдо «Голый остров», награжденная главной премией на II Московском международном кинофестивале, прославила его имя.

[2] Взгляды Синдо на современную систему кинопроизводства полностью отражены в его интересной статье «Кино — коллективное искусство», написанной в 1962 году после 10-летнего опыта независимого производства. Сравнивая киностудию крупной компании с промышленным предприятием, он писал: «Разве не убивает кино конвейерный способ производства... Как бы съемочный коллектив ни сопротивлялся этому конвейеру, он, приступая к работе над фильмом, становится невольно одним из его звеньев».

[3] Здесь речь идет только о компании «Киндай эйга кьёкай» — единственной из независимых компаний 50-х годов сохранившей производственную самостоятельность. Счастливо сочетая талант с блестящими организаторскими способностями, Синдо сумел отстоять самостоятельность, а всемирный успех его фильма «Голый остров» принес такую материальную опору его небольшой компании, которая позволила ему не только выдержать невзгоды периода спада деятельности, но и продолжать выпускать фильмы.

**«Голый остров» (режиссер Канэто Синдо)**

## САЦУО ЯМАМОТО [1]

1) Я участвовал в создании независимого кинопроизводства совместно с несколькими изгнанными из «Тохо» товарищами. Это производство по своему характеру было наполовину предприятием, наполовину художественным течением. Те, кто поддерживали наше движение, возлагали на него большие надежды. Но по мере усиления монополии крупных кинокомпаний перед независимым кинопроизводством вставали все большие трудности. И все же наше послевоенное движение повлияло и на других кинематографистов. В это движение включился и Канэто Синдо, создатель «Голого острова». Производить фильмы становилось все труднее, но мы, еще теснее сплотившись и крепко держась за руки, в тесном содружестве с рабочими и профсоюзами продолжали свою деятельность. Однако массовая продукция крупных кинопредприятий заполонила разделенную на сферы влияния систему кинотеатров, лишила нас той прокатной базы, которой мы раньше пользовались, и наша деятельность значительно ослабла.

2) В настоящее время японское кино находится в состоянии кризиса. Количество зрителей по сравнению с годами расцвета снизилось на одну треть. В начале 1965 года проходило упорядочение штатного расписания на студиях пяти крупных кинокомпаний. Начали они с увольнений — от 200 до 300 человек. Кроме того, форсируется рационализация производства. Кризису промышленности сопутствует, естественно, и кризис киноискусства. Создаются упадочнические, бедные содержанием фильмы. В такие времена страдают киноработники с твердыми убеждениями и совестью — многие из них изгнаны из крупных компаний. Несмотря на то что я встречался с очень большими трудностями, моя творческая позиция с момента увольнения из «Тохо» остается незыблемой. И я считаю одним из путей преодоления кризиса японского кино пример моего личного опыта.

3) Буржуазные критики относят меня к представителям «социальной» группы. Содержание моих произведений они также считают массовым. В слове «массовое» нередко содержится намек, что это, мол, искусство низшего порядка. Я с удовольствием принимаю эту критику на свой счет. Когда говорят «социальный», то это именно то, что я желаю. Именно социалистический реализм есть та творческая позиция, к которой я стремлюсь приблизиться. Я работаю, воспринимая действительность своими глазами, своей кожей. Я не сопротивляюсь историческому развитию, социальному прогрессу и всем сердцем иду вместе с широкими народными массами. Вот так-то! Меня называют «социальным» и «массовым». Этим я удовлетворен.

[1] Сацуо Ямамото работает в кино с 1937 года. С 1942 по 1947 год служил в армии. С 1947 года снова активно работает в качестве режиссера. На наших экранах демонстрировались следующие его фильмы — «Улица без солнца», новелла «Если любишь» из одноименного фильма, «Песнь о тележке», «Борьба без оружия». Фильм «Улица без солнца» на VIII Международном кинофестивале в Карловых Варах удостоен почетного диплома.

«Улица без солнца» (режиссер Сацуо Ямамото)

## КОДЗАБУРО ЁСИМУРА

1) Я считаю, что «движение независимого производства» — это деятельность части работников кино с 1950 по 1955 год. Это было, скорее всего, не движение искусства, а способ выжить[2]. Мы (Ёсимура, Синдо, Итоя) присоединились к ним, организовав компанию «Киндай эйга кьёкай» для более «свободного» существования в искусстве. Однако движение независимого производства не было достаточно сознательным. Тот факт, что все окончилось провалом, говорит о том, что некоторые художники были эгоистами и сектантами и к тому же оказывались беспомощными в реализации продукции. К сожалению, прогрессивные художники не были подготовлены к улучшению художественных качеств своих произведений, хотя для этого было достаточно возможностей.

2) Я не считаю, как некоторые журналисты и критики, что движение имело историческое значение[3]. Я бы посчитал его модой, возникшей под влиянием итальянского неореализма. В настоящее время не существует движения независимого производства в том виде, в каком оно существовало раньше. Думаю, что в сегодняшней Японии можно свободно создавать фильмы, но, естественно, имеются ограничения, связанные с монополией капитала.

[1] Кодзабуро Ёсимура, режиссер старшего поколения, дебютировал в 1939 году фильмом «Теплое течение» На наших экранах демонстрировались его новелла «Маленькая

«Камни Хиросимы» (режиссер Кодзабуро Ёсимура)

цветочница» в фильме «Если любишь» и две работы, поставленные им в крупных компаниях,— «Ночная река» (в нашем прокате «Скрытые настроения») и «Не забудь той ночи» (у нас — «Камни Хиросимы»).

[2] Первые независимые компании организационно сложились после окончания забастовки на «Тохо» и увольнения группы кинематографистов, так что действительно было похоже, будто создание их вызвано только поисками заработка. Но не надо забывать, что среди уволенных были такие известные режиссеры, как Тадаси Имаи, Сацуо Ямамото. При желании они могли бы устроиться в любой другой крупной компании. Именно стремление развить начатую ими гуманистическую, демократическую тенденцию в киноискусстве вынудило кинематографистов отвернуться от крупных компаний, в которых изменившиеся внутриполитические условия в стране притормозили прогрессивные явления.

[3] С этим утверждением Ёсимуры трудно согласиться. По своей проблематике, по тематическому богатству и разнообразию фильмы независимых внесли в японскую кинематографию мир образов и конфликтов, доселе неизвестных в Японии. На экране появился новый герой — трудящийся народ. Одним из центральных моментов, вокруг которых складывалось их искусство, стал социальный конфликт Антивоенная тема в японском киноискусстве заняла ведущее место именно благодаря фильмам независимых.

В стремлении правдиво воспроизвести отдельные эпизоды прошлого своего народа независимые внесли в свои картины черты, которые сейчас глубоко проникли в художественную кинематографию вообще. Они характеризуются включением документального материала в художественную ткань фильма, в попытках документально реконструировать факты, выработать приемы новой кинодраматургии, построенной на воспроизведении документального события

И что не менее важно, существование независимого кино явилось уроком мужества, уроком самоотверженности для остальных кинематографистов Японии в борьбе за реалистическое киноискусство. И не только в Японии. Напомним слова итальянского критика Уго Казираги: «Социальные японские фильмы, снимавшиеся на средства независимых кооперативов из рабочих и служащих, положили начало мощному движению (могущему, между прочим, послужить примером и стимулом некоторым итальянским излишне сговорчивым кинематографистам)».

## МИЁДЗИ ИЭКИ [1]

1) Когда задумаешься о том, как делать фильмы, то все больше выявляется проблем, которые способно разрешить лишь независимое кинопроизводство. Иными словами, нет пути для создания чего-нибудь значительного в кино, кроме как через независимое кинопроизводство [2].

2) В моем творчестве отражены две главные темы. Первая — героем фильма должен быть рядовой трудящийся человек. И именно через его слабости, ошибки, мечты я стараюсь найти путь к светлому будущему трудящихся.

Вторая тема — война. Прошло двадцать лет после окончания войны, но необходимость говорить о войне сохранилась. Мы должны поведать о войне тем поколениям, которые ее не знают. Именно на нас лежит обязанность рассказать им о подлинном облике войны. Нельзя давать рецепт от войны, если ты не видел ее ран. Необходимо, чтобы в фильмах показывалась не только война, но и то, что нужно делать, чтобы повторение ее стало невозможным. А для этого нужно гражданское мужество.

[1] Миёдзи Иэки пришел в художественную кинематографию в годы второй мировой войны. В 1950 году он ушел из компании «Сётику», чтобы стать активным участником движения за независимое кинопроизводство. Первым выпущенным им независимым фильмом был антивоенный «Вслед за плывущими облаками» (1953). На наших экранах демонстрировался фильм «Сводные братья» (1957), награжденный главной премией на XI Международном кинофестивале в Карловых Варах. Работая с 1958 года снова в крупной компании «Тоэй», Иэки остался верен антивоенной теме.

[2] В наши дни в Японии начали вновь создаваться независимые компании. Среди их основателей — прославленный автор «Расёмона» Акира Куросава, который в 1959 году основал производство «Куросава про». Свою компанию организовал и знаменитый герой фильмов Куросавы — актер Тосиро Мифуне. Успешно ставит фильмы в собственной компании представитель младшего поколения японской режиссуры Хироси Тесигахара, чей фильм «Женщина в песках» был высоко оценен на кинофестивале в Канне в 1964 году. Правда, новые компании нельзя назвать полностью независимыми. За прокатом они обращаются в крупные компании, которые, естественно, ставят им свои условия. Все же и эта относительная независимость дает возможность уйти от обезличивающих производственных условий, одним словом, дает простор творчеству.

«Сводные братья» (режиссер Миёдзи Иэки)

# Ионеско на экране

Ионеско родился в 1909 году, в 1931 выпустил томик стихов, но профессиональным литератором тогда не стал, оставался преподавателем французского языка в одном из бухарестских лицеев. В 1934 году выпустил критический памфлет, озаглавленный достаточно характерно: «Нет!». В драматургии дебютировал поздно, в 1950 году, уже не в Румынии, а во Франции. В кинематографе его первые опыты отмечены и вовсе близкими к нам датами: Ионеско был уже автором «антидрам» и лидером «антитеатра», когда вместе с мультипликатором Яном Леницей сделал короткометражные ленты «Г-н Голова» и «Носорог». Сценарий «Гнев» написан для фильма «Семь смертных грехов» (новеллу «Лень» в том же фильме снял Жан-Люк Годар). Такого рода идеи осеняют продюсеров с известной периодичностью: есть, например, «Семь смертных грехов», снятые десятью примерно годами ранее — там «Зависть» Роберто Росселлини, «Гордыня» Отан-Лара, «Гнев» Эдуардо Де Филиппо. Есть и другие «Грехи», еще более ранние. Ища «остранения» привычной формы, на сей раз пошли на такой ход: предложить задание морализующей, традиционной притчи художникам заведомо не морализирующим, заведомо нетрадиционным. Поэтому имя Годара, поэтому имя Ионеско. (По тому же принципу, скажем, в «Знаменитых любовных историях» костюмные роли вручены Бельмондо и Брижитт Бардо, актерам заведомо и резко сиюминутным, актерам — лирическим типажам точно датированного нынешнего дня; Бардо к тому же играет целомудренную деву из какой-то добродетельно-германской легенды...)

Событием фильм, как и можно было ожидать, не стал: эти временные экранные общежития крупных режиссеров, организуемые коммерсантами, кажется, ни разу не давали художественного результата. Но в общем контексте движения французского кинематографа, как и в общем контексте творчества Ионеско, маленький сценарий «Гнев» существен. Жанр притчи, который был предложен писателю как бы по принципу «наоборот», на самом деле ему близок.

В «Гневе» — постоянная для Ионеско тема буржуазной повседневности, ее парадоксальной и угрожающей взрывчатости. Ситуация у Ионеско всегда буржуазно-обыденна, поворот ее — гротесковый и опасный. Приглашение к завтраку, визит, урок, прием гостей, утренняя гимнастика служащего (в «Г-не Голове»), воскресное утро с посещением лавочки и мессы (в «Носороге»). Декорация приличной квартирки, где идет уборка или все уже прибрано, пейзаж в окне — маленькие домики под черепицей видны из-за занавесок и вазонов на подоконниках. Супруг читает свою газету, супруга штопает носки, спрашивает, что новенького пишут. «Как всегда, ничего особенного. Кометы, космические катастрофы... Словом, ничего особенного».

Комический эффект возникает от той легкости, с какой нечто чрезвычайное включается в круг обыденного. Но в этой же легкости Ионеско отыскивает и источник эффекта драматического.

Пошлость, машинальность, норма буржуазной жизни сама в себе содержит возможность существования «убийцы» (как в пьесе «Убийца не для заработка»), возможность оскотинивания. Равную возможность превращения человека в скотину, которую убивают, или в скотину, которая убивает.

Киноработы Ионеско «Носорог», «Г-н Голова», «Гнев», пожалуй, больше, чем его пьесы, сказали, что к теме расчеловечивания человека Ионеско подходит без шутовства. И эта тема изнутри перестраивает систему его образности. В алогичном, сухом и линейном мире Ионеско появляется лирическая, мечтательная, простодушная фигура.

Это тихий мятежник-служащий из мультипликационного фильма «Г-н Голова», тот, который делает свою производственную гимнастику, бреется электробритвой и в короткие минуты роздыха перед работой на канцелярском конвейере мечтает тоскливо: «Я мог бы быть великим человеком...» Маленький мятеж энергично усмирен. Бедную голову, не совсем подходящую под стандарт, подвергают доводке ударами кувалды — кувалдой уничтожают вопросительные точки глаз, любознательную черточку носа, скобочку рта — получается «голова, как у всех». Но тотчас появляется новый мятежник, г-н Беранже, нарисованный тем же Леницей, глядящий на нас теми же недоумевающими точками глаз. И этот уже не меняет своего облика, не заводит себе «голову, как у всех», — у всех же здесь непробиваемые, вооруженные лбы носорогов.

В «Носороге» — в пьесе, как и в фильме, — эстетика Ионеско переосмыслена одним: сильным и простым желанием противостоять скотскому натиску, уважением к человеческому в человеке — даже если это всего-навсего Беранже, маленький лирик-забулдыга, неисправный служащий исправной конторы... Человек, который остался человеком, по-видимому, по своей житейской неприспособленности, по наивности, по неудачливости... Но почему бы то ни произошло, раз оставшись человеком, Беранже им действительно остается. Хотя носорогом быть удобно. Выгодно. Надежно. Беранже выбирает опасную участь человека и берет ружье, чтобы защищать в своем лице человечество.

Финал и ироничный и торжественный. Но, кажется, более торжественный, чем ироничный. Во всяком случае, коммунистическая пресса Франции оценила «Носорога» как «яростно антифашистское произведение».

«Гнев» разъясняет природу иных работ Ионеско, подсказывает их понимание как притч, уточняет тревогу автора. Буржуазная повседневность, которая еженедельно взрывается скандалами из-за супа, может взорваться атомным вселенским взрывом — предупреждает Ионеско. Пусть на самом деле все не так просто, но притча, как водится, дает выжимку, дает парадоксальную комическую конкретность реальным и сложным беспокойствам западного мира.

Инна СОЛОВЬЕВА

Эжен ИОНЕСКО

# Гнев

КИНОНОВЕЛЛА

В первом кадре — весеннее небо; слышен перезвон колоколов маленькой церквушки, которая вырастает перед зрителем, часы на ней показывают полдень. Потом возникает маленькая площадь перед церковью в маленьком провинциальном городке. Колокола бьют с довольно большими промежутками, и все действие поначалу разыгрывается в очень замедленном темпе. Из церкви выходят люди, спокойные, улыбающиеся, они дружелюбно кивают друг другу, обмениваются самыми любезными приветствиями. Из церкви выходят старые дамы. Одна из них подает милостыню хрестоматийному нищему: «Это вам по случаю воскресенья, голубчик!» «Да вознаградит вас бог за вашу доброту, сударыня!» — отвечает нищий с лучезарной улыбкой. Дама уходит, нищий говорит ей вслед: «Как приятно просить милостыню, когда на свете есть такие милосердные души», — и блаженно улыбается. Вторая дама третьей: «Душенька, как здоровье вашего мужа?» Та в ответ: «Спасибо, он вполне счастлив. Он свыкся со своим параличом». Люди все идут; здороваясь друг с другом, широким жестом снимают шляпу, горячо прижимают руки к сердцу. В кадре — деревья, крыши домов, освещенные солнцем; в солнечном свете поблескивают оконные стекла. В одном из окон по-воскресному одетая женщина. Обращаясь к юноше, который только что вышел из дому и теперь стоит внизу, она говорит: «Не забудь купить цветов для тетушки». Юноша отвечает: «Не беспокойся, мамочка. Я расцелую ее за тебя». По желанию можно прибавить еще две-три поучительные сценки в этом же роде.

Маленькое кафе на той же площади. За одним из столиков сидит почтенный, провинциального вида господин с женой, за соседним столиком другая чета такого же возраста. Первый Господин, обращаясь ко Второму: «По воскресеньям я пью только минеральную воду. Спиртное — это для будней». Второй Господин: «А по мне, так наоборот».

Проходит мальчик с бабушкой. Его ласкают, угощают конфетами. Мальчик: «Спасибо, сударыня». Бабушка, обращаясь к даме, угостившей мальчика: «Он заслужил конфетку, сударыня, он паинька, он не ковыряет в носу». Мальчик: «А я получил награду за хорошее поведение!» Он показывает окружающим крестик — взрослые смеются. «Мой внучек — такой умный ребенок. Он хочет поступить в институт». Один из мужчин: «В какой институт?» Бабушка: «Э-э... В Высшую Ненормальную Школу!» У одной из супружеских пар может быть собачка, у другой — кошечка. Собачка служит, кошечка выгибает спину и мурлычет — это сценка взаимной любви между животными. Хозяева в восторге: «Ах, как они прелестны!» Хозяйка собачки: «Право, ваша кошечка едва ли не милее моей собачки». Хозяин кошечки: «Она еще ни разу никого не оцарапала!» Хозяин собачки: «А наша никого не укусила!» Хозяин кошечки: «Какая прелесть эти зверюшки...» Хозяйка собачки: «Только что говорить не умеют». Хозяйка кошечки: «Вы совершенно правы». Хозяин собачки: «Они все понимают».

Чередуются новые радужные кадры. Из церкви выходит кюре. Какой-то господин, восклицает: «Здравствуйте, господин кюре!» Кюре: «Здравствуйте, дорогой господин учитель!» Нищий из первых кадров сердечно приветствует полицейского, который не менее дружелюбно отвечает на приветствие: «Как поживаешь, старина? Подыскал себе ночлег?» Нищий: «Спасибо, я живу хорошо. Нашлась добрая душа, которая меня приютила». Полицейский: «Да, свет не без добрых людей». Нищий: «К счастью». Полицейский: «Вот именно, к счастью! Будет охота, заходи ко мне в участок — поболтаем».

В кондитерской. У молодого мужа в одной руке картонная коробка с пирожными, которые он только что купил, в другой — цветы. Молодой муж хозяйке: «Моя жена обожает пирожные, особенно бисквитные с клубникой». Хозяйка: «Вот внимательный муж! Сразу видно, живете душа в душу». Муж: «Я спешу, она меня ждет, не хочу, чтобы она волновалась». Выходит из кондитерской. Стоя на площади, делает знаки молодой жене, которая видна в окне дома напротив. Они посылают друг

другу воздушные поцелуи. Он весело направляется к дому. В другие дома входят другие мужчины с такими же коробками в руках. Молодой муж входит в свою квартиру. Молодая жена открывает дверь: «Здравствуй, дорогая!» Жена: «Здравствуй, милый! Ах, опять сюрприз!» Он протягивает ей цветы. Она его целует. Он протягивает пирожные. Она его целует. Жена кладет пирожные на стол, накрытый к обеду, ставит цветы в вазу. Он снимает шляпу-канотье, передает жене. Они целуются. Виден интерьер дома. Все просто, мило, все сияет: очень светлая мебель и обои, телевизор, по которому передают последние известия. Муж спрашивает: «Какие новости?» Она: «Само собой хорошие, как всегда!» Дикторша: «По окончании совещания глав правительств всех стран состоялся банкет в честь всеобщего примирения. Были произнесены речи, после которых главы правительств обменялись поцелуями». Мелькают главы правительств и генералы. Они пылко целуются, заверяя друг друга: «Мы согласны на все ваши предложения!» Муж: «Как приятно! Последние три года они мирятся каждый день!»

Мимолетная любовная сцена между супругами. Они целуются, называя друг друга: «голубка моя», «птенчик», «курочка», «котик», «лапочка», «зайчик», «пупсик», «цыпочка», «цветочек мой», «душечка»...

До этого в нескольких коротких эпизодах надо показать, как вскоре после возвращения домой молодого мужа в другую квартиру того же дома возвращается пожилой господин с цветами в руках. После того как молодой муж снял пиджак, еще какой-то господин снимает пиджак и вручает его жене. Еще одна пара: бородатый поп целует свою жену. Наконец, еще в одной квартире муж спрашивает жену: «Какие новости?» Само собой, этот вопрос должен быть задан тотчас после аналогичного вопроса молодого мужа. Любовная сцена между молодыми супругами должна прерываться кадрами соответствующих любовных сцен на всех этажах дома: так после слов молодого мужа: «Голубка моя», мы увидим и услышим, как жена бородатого попа отвечает своему мужу: «Сокровище мое!» После «птенчика» мы увидим и услышим, как маленький старичок говорит своей толстухе-жене: «пупочка», и так далее...

Молодая жена: «Целоваться будем после, а сейчас пора обедать...» Молодой муж: «Ну что ж, я и вправду проголодался». Она снимает с себя хорошенький фартук, собирается его повесить. Муж следует за ней. Поцелуи. Он садится за стол, но снова несколько раз встает, чтобы поцеловать жену. Молодая жена: «Ну будь же умницей, я не хочу, чтобы ты умер с голоду». Этот кадр и эта реплика повторяются в других квартирах другими парами. Молодая жена: «Ах, да! Ведь я тоже приготовила тебе подарок!» Она приносит ему галстук. Молодой муж: «Ах, какой красивый!» Он завязывает новый галстук. Молодая жена: «И подходит к твоему пиджаку». Муж надевает пиджак. Они целуются, обмениваются нежными словами. Он надевает шляпу, идет к зеркалу, смотрится в него: «В самом деле, мне идет!» Целует жену. Молодая жена: «Пойдем же к столу, дорогой!» Идут к столу, садятся. Жена: «Разве ты останешься в шляпе?..» Муж: «Ах, прости!» Снимает шляпу, отдает жене, она кладет ее на место. Снимает пиджак, отдает жене, она вешает его на место. Делает движение, чтобы снять галстук — передумывает: «Нет, я останусь в нем, уж очень он хорош!» Эту последнюю реплику могут повторить еще несколько мужей в других квартирах.

Молодые люди сели за стол, на сей раз окончательно. В кадре руки молодой женщины, ставящей на стол миску с супом. Легкая гримаска мужа: «Опять суп». Многократная экспозиция, наплыв — целая серия рук и суповых мисок, принадлежащих, как это нетрудно понять, хозяйкам из разных квартир этого дома.

Молодая жена: «Ты же в будни супа не ешь, вот я и варю его по воскресеньям. Это суп из свежих овощей». Молодой муж: «Очень мило с твоей стороны!» Муж зачерпнул суп ложкой и тут замечает громадную муху, плавающую в его тарелке. Муж хмурит брови. Жена встревожена: «В чем дело? Чем ты недоволен?» Муж пока еще примирительным тоном: «Ничего. Ничего особенного, я уже привык... Муха в супе, как и каждое воскресенье». Жена: «Муха в супе? Ах ты лгун!» Муж: «По-твоему, это не муха?. Гляди». Жена: «Ты сам ее туда подбросил назло мне». «Опомнись, милочка! Что ты мелешь? Что за чушь!» Молодая жена: «Пожалуйста, не оскорбляй меня!» Муж: «Я не оскорбляю!».

Следующие эпизоды показывают других мужей — каждый из них замечает муху в своей тарелке. Каждый говорит: «Муха!» (Например, бородатый поп; потом другая

жена отвечает своему мужу: «Какая еще муха?» Поп: «Погляди!») В другой квартире судья за столом: «Вот уже тридцать лет каждое воскресенье в моей тарелке...» Учитель говорит жене: «В супе муха». Кюре говорит экономке: «Послушайте, когда наконец...»

Хозяин собачки: «Двадцать пять лет каждое воскресенье...» В квартире толстухижены: «Ах вот как, теперь ты стал привередником!»

Снова квартира молодой четы. Жена: «Из-за какой-то мухи столько разговоров! Теперь ты стал привередником! Можно подумать, что ты вырос во дворце! Но я-то знаю, кто были твои родители!» Муж: «Кто?» Жена: «Старьевщики!» Муж: «Ну и что ж? Во-первых, они уже на пенсии, во-вторых, все профессии одинаково почтенны. Оставь моих родителей в покое!» Жена: «А что я им такого сделала?» Муж: «Лучше быть старьевщиком, чем сводником». Жена: «А кто это, по-твоему, был сводником?» Муж: «Твой папаша. Это все знают. Хотел стать старьевщиком, да не вышло. Это ремесло нелегкое, потому что честное». Жена: «И тебе не стыдно клеветать на моих родителей? Да ты им спасибо сказать должен! Кем бы ты стал, ничтожество ты этакое, если бы не мое приданое?» Муж: «Они меня надули. Мне пришлось сбывать векселя за полцены!» Жена: «И все-таки получилась кругленькая сумма». Муж: «Это не причина, чтобы каждое воскресенье подбрасывать мне муху в тарелку!» Жена: «А ведь меня предупреждали! Говорили: не выходи за него, он не в своем уме! Зачем я не послушалась дяди! Он как в воду глядел!» Муж: «Твой дядя — старый дурак! Я всегда знал, что у него не все дома!» «Мой дядя поумнее твоей двоюродной сестрицы — вот уж кто дура набитая!»

Другие кадры в других квартирах. Попадья мужу: «А твоя тетка!» Судья жене: «Твой прадедушка кретин!» Жена судьи в ответ: «По твоим родным веревка плачет!» Кюре экономке: «Вся семейка — нечестивцы!» В другой квартире нищий почтенной даме: «Никакая вы не дворянка, сударыня! Вся семейка самозванцы и выскочки!» У хозяев собачки: жена, обращаясь к собачке, указывает на мужа: «Куси!» У хозяев кошки: кошка бросается на хозяйку.

Снова в квартире молодой четы. Муж выплескивает содержимое тарелки на голову жены. Быстро сменяющиеся эпизоды показывают аналогичные сцены в других квартирах. После чего через пороги всех квартир льется суп, образуя поток, низвергающийся по ступеням лестницы. Тем временем происходит неизбежное: мужья пускают в ход кулаки. Жены принимают вызов. Полдюжины рук опускается на полдюжины соответствующих супружеских щек.

В квартире молодых супругов. Жена мужу: «Убийца». Во всех семьях в ход пошла посуда. Тарелка, пущенная одним из мужей или одной из жен, падает к ногам постового полицейского. Не успел он обернуться — к его ногам падает вторая, за ней третья, одна угодила ему в голову, он свистком созывает своих коллег. В следующем кадре: пыльная тряпка, брошенная на элекроплитку, загорается — в доме начался пожар.

С этой минуты кадры меняются с необычайной быстротой. Несколько сцен в квартирах, драки между супругами, битая посуда и т. д. Кто-то выскочил на лестницу, кого-то гонят, кто-то кого-то бьет, а по ступеням текут потоки супа.

В фургонах прибывает полиция. Супружеские пары видят ее из окна. «Полиция!»— кричит один из мужей в перерыве между двумя оплеухами. «Полиция!» — немного погодя кричит одна из жен.

Выскочив из фургонов, полицейские врываются в дом и быстро возвращаются, волоча обезумевших супругов, которые отбиваются и вопят: «Спасите! Полиция!» Дом горит. Прибывают пожарные. Жители городка бросаются выручать арестованных.

Драка между полицейскими и населением перекидывается на весь квартал. Для этого надо найти в фильмотеках документальные кадры каких-нибудь восстаний, например сцены столкновения между неграми и белыми в Южной Африке, и т. д.

В кадре пылающая тряпка, от которой начался пожар. Кадры, показывающие пожарных, которые пытаются погасить гигантское пламя, также следует найти в фильмотеках. И вдруг война: Пуанкаре и Клемансо обходят строй солдат. Гитлер и Муссолини обращаются с призывами к толпе. Бомбардировки Лондона и Гамбурга. Стихийные бедствия: наводнения, землетрясения и т. д., и все это кончается взрывом атомной бомбы.

На протяжении этого коротенького фильма во все его кульминационные минуты на экране появляются два персонажа: Одинокий Господин и Дикторша Телевидения —

они появляются по очереди с регулярными промежутками в самые ответственные моменты. Господин сидит за столиком кафе. Вначале добродушный, он мало-помалу без всяких видимых причин распаляется гневом. По мере того как нарастает скандал, нарастает и его гнев, безмолвно отражая происходящее. Перед тем как планета взрывается, его лицо, ставшее багровым, тоже разлетается на куски. Второй персонаж, Дикторша, спокойная и улыбающаяся, время от времени появляется на экране телевизора, потом крупным планом на экране, делая объявления, не имеющие никакого отношения к происходящему в фильме. Она говорит о весне, о ручейках, о цветах и лугах. После того как взорвалось лицо Одинокого Господина и как раз перед тем, как взрывается планета, она улыбается своей самой пленительной улыбкой и, сверкнув великолепными зубами, объявляет: «Дорогие Дамы и Господа! Через несколько минут — конец света».

Последний кадр: планета взрывается.

*Перевела с французского Ю. ЯХНИНА*

---

ЗАРУБЕЖНЫЙ ЮМОР

Джастин ХЭРМАН

# Дикторский текст

Время от времени моя милая старенькая мама пишет мне: «Сынок, скажи правду, чем ты зарабатываешь на жизнь? Ты уже несколько лет работаешь в большом городе. По твоим словам, ты что-то там делаешь для кино. Ты носишь модные рубашки и бреешься в парикмахерских, но скажи честно, сынок, чем ты занимаешься? Честным ли путем ты получаешь свои, по-видимому, огромные доходы?»

Мне кажется, это трудно объяснить. Я ей рассказывал много раз, но она все не понимает.

«Послушай мама,— отвечаю я.— Я пишу дикторский текст. Я сочиняю все эти красивые слова, которые говорят дикторы. Когда ты идешь в кино и смотришь научно-популярный фильмик о насекомых, или о фасонах платьев, или о жизни мало кому известных индейцев тараскас с озера Патскаро в Мексике— ты видишь мою работу. Я пишу дикторский текст. И поверь мне, матушка, это совершенно изменило мой облик».

Но милая старушка никогда не понимает меня как следует. Мне кажется, в глубине души она чувствует, что я уже не такой, как с год тому назад. Думаю, что теперь она внимательнее прислушивается к моей с недавних пор такой бойкой речи, когда я приезжаю домой на рождество или в День флага, но полагаю, что она все еще не понимает, какая у меня профессия, и относится к ней с некоторым подозрением.

Когда-то я был скромным, застенчивым простаком, считавшим, что молчание — золото, эльфом в костюме тридцать восьмого размера, всегда помнившим, что и рыба не попадается на крючок, если держит рот закрытым.

Теперь все изменилось. Я чувствую себя как дома на любом приеме. Я могу поддерживать любой разговор. Могу свободно и авторитетно беседовать с бактериологами, новичками, полицейскими, путешественниками по Гватемале, портнихами, китайскими вице-консулами, дрессировщиками зверей, коллекционерами древностей... В общем, это длинный перечень. На сегодня в моем репертуаре ровно сорок одна тема, но дело в том, что на каждую из них я могу говорить только три минуты. Это потому, что они занимают на экране только по три минуты. Три таких фильма составляют полный ролик.

Допустим, к примеру, я сижу за обедом рядом с супругой министра финансов — миссис Н. Вероятно, ее обычный собеседник за обедом — это скучный человек, совершенно несведущий в работе министерства финансов

Соединенных Штатов и потому не способный беседовать с ней на равных началах. А я не только имею внушительные поверхностные познания о деятельности этого министерства, но и всегда имею под рукой множество великолепных фактов, относящихся к родственной теме, которая должна увлечь миссис Н.,— к подробностям работы Федерального бюро гравирования.

— Вашингтон...— быть может, скажет она мне.— Какой город! Я без ума от него!

— Да, Вашингтон!— смогу я сказать в ответ.— Капитолий... Белый дом... Бюро гравирования...

— Бюро гравирования!— без сомнения, изумится она.— Вы знаете о нем?

— Знаю ли я! О господи!.. Бюро гравирования, официально известное под названием Бюро гравирования и печатания. Гравировка оригинала рисунка на стальных досках является первым этапом в изготовлении бумажных денег. Знаю ли я! Еще бы! Лишь несколько самых искусных граверов Соединенных Штатов пригодны для этой тонкой работы. Один неверный штрих остро заточенных инструментов может погубить работу целого месяца.

Уже теперь мое обаяние и эрудиция заставляют миссис Н. широко открыть глаза от изумления, а когда я, продолжая, расскажу ей о работе печатного цеха, где заняты высококвалифицированные рабочие и применяются особая типографская краска и особая бумага (которую предварительно увлажняют, чтобы повысить качество печатания), когда я расскажу ей об операциях, которые выполняются на каландрах, она будет положительно потрясена. Еще бы! Так реагируют все мои собеседники.

Но это только одна тема из моего разговорного репертуара.

Допустим, миссис Н. приглашает меня посетить ее с министром в их вашингтонском доме. Теперь я сижу рядом с женой английского посла.

Подают устрицы.

Моя соседка по обеденному столу еще не сказала мне ни слова. Я хочу привлечь ее внимание.

— Устричная флотилия штата Мэриленд плавает в Чесапикском заливе и снабжает города превосходными моллюсками,— говорю я вполголоса.

Моя дама оборачивается ко мне, и краска заливает ее щеки.

— Боже!— шепчет она.— Как увлекательно!..

Я делаю пренебрежительный жест.

— Европейская устрица,— говорит она,— встречается в солоноватой воде. Левой створкой раковины она прикреплена к камню.

Заурядный человек едва ли сумел бы ответить на такое заявление. Но автор дикторских текстов — незаурядный человек.

— А-а,— говорю я,— европейская устрица. Верно! Но в водах Чесапикского залива, у знаменитого Восточного побережья Мэриленда, ловят л у ч ш и х в м и р е устриц. Каждое утро в течение долгого сезона отплывают лодки к устричным отмелям. Их команды состоят из отважных местных жителей, потомков людей, плававших в этих водах сто лет назад.

Теперь ко мне прикованы взоры всех присутствующих. Я мог бы продолжать свой доклад еще две с половиной минуты, будь у меня желание, но я улыбаюсь и пожимаю плечами.

— Продолжайте, прошу вас,— говорит жена английского посла, и другие голоса, как эхо, повторяют ее просьбу. Но я отказываюсь. На этот вечер мое положение в обществе обеспечено. Я могу молчать, сохраняя за собой репутацию блестящего, хотя и подверженного настроениям собеседника.

Конечно, может случиться, что прежде чем попрощаться с хозяйкой, я буду вовлечен в одну из обособленных группок, собравшихся в гостиной или возле бара. Принимая во внимание разношерстный характер современного общества, это могут быть начальник пожарной команды, натуралист, итальянская графиня и известный инженер, специалист по локомотивам. Естественно, если я буду молчать в присутствии таких выдающихся личностей, от прекрасного впечатления, которое я произвел за обедом, не останется и следа и моя многообещающая карьера в светском обществе будет погублена, едва начавшись. К счастью, знания человека, пишущего для экрана, позволяют мне стать хозяином этого сложного положения.

Представьте себе такую сцену.

Высокие элегантные мужчины собрались вокруг графини. Они перебрасываются остротами, и темные глаза графини искрятся весельем. Эти четверо бывалых людей стоят тесной группой в укромном уголке.

Я стою поблизости один, прислонившись к стене и поигрывая часами, когда хозяйка вдруг замечает меня.

— Милый мистер Хэрман,— мурлычет она,— вы скучаете? Пойдемте... Я познакомлю вас с очаровательными людьми...

И она увлекает меня к группе людей в углу.

— Мистер Хэрман — графиня Бель Паэза; профессор Мэртон Маффет, орнитолог; мистер Уайнблум, начальник пожарной команды; мистер Гройн из управления железной дороги Лонг-Айленда...

Хозяйка поспешно удаляется. Графиня, профессор и прочие на мгновение оборачиваются, кивают мне с ледяным видом и продолжают свой разговор. Они игнорируют меня, делают вид, что меня не существует. Но я не в первый раз попадаю в такое положение. Я откашливаюсь обращаюсь к профессору Маффету:

— Представьте себе, что вам надо взобраться на дерево с тяжелым фотоаппаратом, а потом шесть недель просидеть на ветке. Именно это приходится делать фоторепортеру, если он хочет получить необычные снимки из жизни птиц. Из своего укрытия, тщательно сооруженного на высоте шестидесяти футов, он направляет объектив на гнездо красноплечего ястреба или ястреба-перепелятника — одной из самых обычных в Северной Америке птиц...

Остальное уже просто. Через несколько минут я становлюсь неотъемлемой частью этой маленькой компании. С графиней я предаюсь воспоминаниям об озере Комо, и она поддается моему обаянию.

— По всему миру славится красота итальянских озер,— говорю я ей,— но Комо — самое прекрасное из всех. Окруженное лесами, оно полно очарования, вдохновлявшего еще в древности великого поэта Виргилия.

Мистер Уайнблум приглашает меня посетить свое пожарное депо после такого моего высказывания:

— Пожарниками не рождаются — ими с т а н о в я т с я. Кроме врожденной храбрости требуется серьезное изучение методов борьбы с пожарами. Под руководством отважных ветеранов новички узнают, что для битвы с пламенем нужна не только грубая сила, но и ум.

А мистер Гройн, наверное, становится мне другом на всю жизнь, когда я рассказываю:

— Из огромных цехов в Алтуне, в штате Пенсильвания, выходит новейшее чудо железнодорожной техники — электровозы мощностью в четыре с половиной тысячи лошадиных сил. Вот как появляется на свет один из этих стальных мастодонтов. Во-первых, сдвоенные тяговые двигатели. В готовом электровозе их шесть, и они приводят колеса в движение — в быстрое движение...

И когда я снова обращаюсь к графине и описываю множество новейших усовершенствований женского туалета, например диадемы, изготовляемые на заказ, целлулоидные воротнички, сухую краску для бровей и ресниц и кольца со вделанной в них губной помадой, я безусловно занимаю первое место в ее мыслях. Остальные трое мужчин незаметно удаляются: они потерпели поражение. Графиня протягивает мне ключи от своего автомобиля и спрашивает, не отвезу ли я ее домой.

Надо ли об этом спрашивать? Я не только отвезу ее домой, но и объясню, как работает мотор ее машины. А это может сделать только тот, кто пишет дикторский текст.

*Перевел с английского В. ГЕНИН*

## АНГЛИЯ

Этические нормы не позволяют обычно кинорецензентам слишком подробно распространяться о содержании фильмов детективного жанра — зрителя не следует лишать удовольствия самому ломать голову над хитросплетениями сюжета. Поэтому из рецензий, появившихся в английской печати на новый фильм режиссера Брайана Форбса «Не тот ящик», о содержании его можно узнать немного — если, конечно, не обратиться к первоисточнику, на основе которого написан сценарий,— известному (в Англии, во всяком случае) роману Роберта Луи Стивенсона и Ллойда Осборна. Так или иначе, но речь в фильме идет о двух братьях весьма почтенного возраста, впервые встретившихся после сорока лет разлуки и твердо решивших — каждый для себя — пережить другого, ибо после смерти одного из них другой — оставшийся в живых — должен получить крупное семейное наследство. В борьбе применяются все средства — попытка убить «соперника», подкуп, инсценировка похорон, кража ящика с драгоценностями и т. п.

Как читатель, вероятно, уже догадался, все это (как и у авторов романа) подано не слишком всерьез, во всяком случае, по утверждению рецензента журнала «Филмз энд филминг», «с самого начала и до конца сеанса кинотеатр сотрясался от хохота».

Правда, несмотря на это свидетельство, тот же рецензент подчеркивает, что лично ему фильм показался несколько тяжеловесным.

В фильме участвует целое созвездие знаменитостей. Ральф Ричардсон и Джон Миллз играют двух братьев, роли их злокозненных племянников исполняют Питер Кук и Дадли Мур, в роли доктора Пратта, выдавшего (за взятку) ложное свидетельство о смерти одного из братьев,— Питер Селлерз.

●

Год назад в одном из крупнейших залов Лондона «Альберт-холле» состоялся вечер поэтов, имевший, вопреки всем ожиданиям, огромный успех. На вечере присутствовал с кинокамерой молодой английский кинодокументалист Питер Уайтхед; снятый им фильм вышел ныне на экраны Англии.

Фильм называется «Wholly Communion» (буквально «Полное общение», в то же время в названии есть игра слов, ибо произносится оно так же, как «Holy Communion»—святое причастие). Удачу этого тридцатипятиминутного фильма (вся «съемочная группа» которого состояла из одного человека: Питер Уайтхед соединил в своем лице оператора, режиссера, монтажера и продюсера) рецензенты объясняют прежде всего тем, что в картине точно передана сама атмосфера вечера — наэлектризованная и в то же время непринужденная и предельно дружелюбная: «полное общение», которое возникло между выступавшими и аудиторией, «причастившейся» поэзии. Среди выступавших на вечере был советский поэт Андрей Вознесенский. Известный американский поэт Аллен Гинсберг, также принявший участие в вечере, читал свои переводы стихотворений Вознесенского.

●

«Получить премию в воскресенье» — так называется книга, написанная одним из крупнейших английских кинокритиков Питером Бейкером. К кинокритике, впрочем, книга не имеет ни малейшего отношения — это роман, действие которого происходит на одном из европейских кинофестивалей. «Это мог бы быть Канн или Венеция,— пишет в своей рецензии Шеридан Морли,— однако мистер Бейкер вполне разумно предпочел им мифический Дюлак ле Бейн, ибо сенсационных разоблачений, сделанных автором, более чем достаточно, чтобы навлечь на него обвинения в диффамации со стороны организационного комитета любого из реально существующих фестивалей».

Рецензия, цитату из которой мы привели только что, помещена в журнале «Филмз энд филминг», главный редактор которого Питер Бейкер — автор рецензируемой книги. «Одним из кошмаров, которые постоянно мучат критика, ведущего рубрику библиографии, является мысль, что в один прекрасный день он вынужден будет рецензировать книгу, написанную его редактором»,—так начинает свой отзыв о книге шефа сотрудница журнала Шеридан Морли. «Прежде чем прочесть ее (книгу Бейкера.— *Ред.*), я лихорадочно пыталась представить себе, что случится, если она мне не понравится. Не буду ли я мигом разжалована за некомпетентность, как мелкая сошка, не способная вынести верное суждение о хорошей книге, даже если в кои веки таковая и попадается. С другой стороны, предположим, книга понравится мне,— не взбредет ли в голову какому-нибудь читателю, что я просто-напросто ищу окольных путей завоевать благорасположение человека, ежемесячно подписывающего мне ведомость на зарплату?»

За шутливым вступлением следует серьезный разбор книги Бейкера (которая рецензентке понравилась, хотя и с рядом оговорок). Судя по ее статье, одним из достоинств этого романа, полного фарсовых, как может показаться на первый взгляд, ситуаций, является сочетание язвительной сатиры с полной достоверностью происходящего. Высказав несколько критических замечаний, автор статьи заканчивает: «Роман «Получить премию в воскресенье» намного дешевле, чем поездка в Канн, а с подноготной кинофестивалей книга познакомит вас значительно лучше».

## БОЛГАРИЯ

Все больше расширяется сотрудничество болгарских кинематографистов с деятелями кино других стран. Закончились съемки болгаро-греческого документального фильма «Встречи». Совместно с югославскими и турецкими киноработниками снимается еще один документальный фильм—«Люблю тебя, дорога!». Мы уже сообщали («Искусство кино», 1966, № 7) о съемках болгаро-американского художественного фильма «Пестрый свистун» (режиссер Менди Браун). Недавно была завершена работа еще над двумя «копродукция-

## Обозрение

ми» — «Родник любви» (совместное болгаро-австрийское производство) и «Завет инка» (экранизация романа Карла Мая, осуществленная совместно с кинофирмами ФРГ, Италии и Испании).

В ближайших планах Софийской студии — совместные постановки с киностудиями Советского Союза, Венгрии, Италии, Польши, Франции, Чехословакии.

●

Из Хельсинки с фестиваля молодежи и студентов вернулся в Софию болгарский журналист и привез в подарок своему другу кинорежиссеру Георгию Алуркову альбом с репродукциями гравюр канадского художника Лоренса Хайда. Этот графический цикл Хайд создал под впечатлением рассказа английского журналиста Джозефа Лейкона об испытаниях водородной бомбы на тихоокеанском острове Южный Крест: «Несмотря на то, что обитатели этого острова были эвакуированы в принудительном порядке, через несколько часов я обнаружил трупы — погибла одна молодая семья. Никогда в жизни я не видел более страшной смерти: разорванные на мельчайшие куски тела».

Смонтировав эти рисунки Хайда и озвучив картину «Южный Крест» музыкой Баха, Алурков создал трагический рассказ-символ о гибели рыбацкого семейства, занесенного судьбой на далекий остров. Этот небольшой фильм — предупреждение об угрозе атомной войны, нависшей над миром. Как отмечает рецензент журнала «Фильмовы новины», «фильм «Южный Крест» — образец высокоактуальной поэтической публицистики».

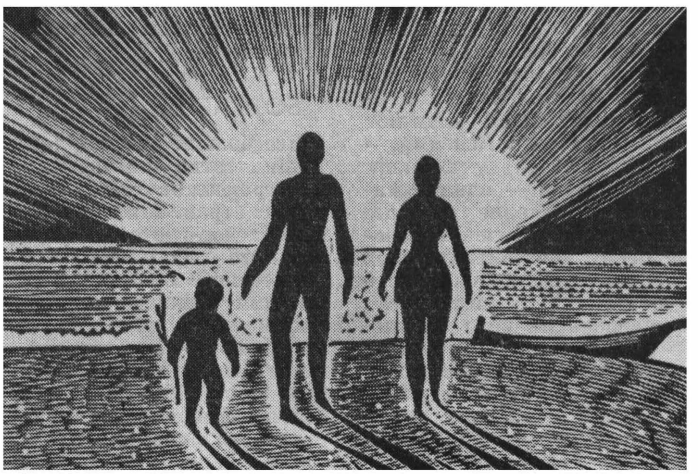
●

Картину «Единицы и сотни», рассказывающую о новых эффективных методах лечения алкоголизма, снимает режиссер-кинодокументалист Христо Ковачев. Он же — автор сценария и оператор этого фильма. Другой фильм Ковачева — «День без земли» (сценарий Емила Маркова) — расскажет о полном опасностей труде водолазов.

●

В фильме «Безвестные мастера», который снимает режиссер Януш Вазов, зрители познакомятся с уникальными иконостасами в Несебре и Рильском монастыре, созданными народными мастерами.

«Южный Крест»



## ГДР

Завершив приключенческую ленту об индейцах Северной Америки «Сыновья Большой Медведицы», чехословацкий режиссер Йозеф Мах приступил на студии ДЕФА к работе над фильмом «Черная пантера» — из жизни артистов цирка.

На экране появятся десять черных пантер, красивых и коварных хищников из цирка Буша, подвергнутых специальной дрессировке. Зрителей, безусловно, заинтересуют и съемки под куполом цирка. Авторы стремятся воспроизвести неповторимый колорит жизни бродячего цирка. В главной роли — Ангелика Валлер. В фильме также снимаются Кристина Лазар, Ханьо Хассе, Хельмут Шрейбер и дрессировщик Ханно Кольдам.

●

Эпизод из жизни выдающегося скульптора и писателя Эрнста Барлаха — похищение его работы «Ангел» в одной из церквей в годы фашизма — лег в основу фильма «Потерянный ангел», который ставит режиссер Ральф Кирстен. В этой картине постановщик и исполнитель роли Барлаха Фред Дюрен ставят проблему ответственности художника перед обществом.

●

Экранизацию книги для детей Бенно Плудры «Путешествие в Зундевит» осуществляет на студии ДЕФА режиссер Хайнер Каров, известный советским зрителям по фильмам «Они звали его Амиго» и «Жизнь начинается». Зрители станут участниками столкновений юного героя фильма Тима Таммера с окружающим его миром, увидят взрослых «критическими» глазами Тима.

●

В связи с двадцатилетним юбилеем ДЕФА журнал «Фильмшпигель» провел среди зрителей анкету-конкурс. Лучшими фильмами ГДР названы: «Приключения Вернера Хольта» (режиссер Йоахим Кунерт), «Пока я жив» (режиссер Гюнтер Райш), «Голый среди волков» (режиссер Франк Бейер), дилогия о Тельмане (режиссер Курт Метциг). Среди самых популярных актеров — Аннекатрин Бюргер, Ангелика Домрёзе, Гюнтер Симон и Эрвин Гешоннек.

## ИТАЛИЯ

В Риме состоялось совещание, в котором приняли участие руководители прокатных фирм, владельцы кинотеатров, продюсеры, а также актеры, впервые приглашенные на обсуждение вопросов, касающихся практических судеб итальянского кино,— Моника Витти, Джина Лоллобриджида, Анита Экберг, Вирна Лизи, Витторио Гассман, Уго Тоньяцци и другие. На совещании было отмечено, что в минувшем сезоне некоторые итальянские фильмы («Мандрагора», «Армия Бранкалеоне», «Адюльтер по-итальянски») сделали сборы, превышающие половину общей суммы сборов и оставившие позади все американские боевики.

Продюсер Гоффредо Ломбардо огласил на совещании список новых фильмов, над которыми уже начата работа.

Экранизацию известного романа писателя Бассани «Сад Финци-Контини» осуществит режиссер Валерио Дзурлини — постановщик фильмов «Семейная хроника» и «Они шли за солдатами»; в главной роли в новом фильме Дзурлини будет сниматься Вирна Лизи. В фильме «Стреляй громче, еще громче... я не понимаю!» — экранизации комедии Эдуардо Де Филиппо «Голова изнутри» — играет Марчелло Мастроянни и «звезда» 1966 года молодая актриса Ракель Вельк. Моника Витти будет участвовать в фильме режиссера-сценариста Паскуале Феста-Кампаниле «Пояс целомудрия». Режиссер Лючано Сальче, постановщик коммерческих кинокомедий, собрал для своего нового фильма «Как я научился любить женщин» известнейших актрис разных национальностей, в их числе Мишель Мерсье, Аниту Экберг, Надю Тиллер, Эльзу Мартинелли, Сандру Мило. Популярная эстрадная певица Рита Павоне сыграет главную роль в фильме «Рита-комар», который ставит Лина Вертмюллер (поставившая недавно имевший успех фильм «Василиски»).

●

Витторио Гассман будет сниматься в фильме «Ох, уж эти призраки!» — экранизации известной комедии Эдуардо Де Филиппо. Ставит фильм Ренато Кастеллани, которого мы помним по «Двум грошам надежды». Очень сложную роль героя пьесы — незадачливого неаполитанца Паскуале Лойяконо — в театре с блеском исполнял сам автор. Конкурировать с Эдуардо — для Гассмана трудная и почетная задача.

Недавно Гассман отправился в турне по городам Соединенных Штатов с обширной программой из пьес классического и современного репертуара. По возвращении он будет сниматься также в фильме «Влюбленный дьявол» — современном варианте «Бельфагора» Макиавелли, где сыграет роль... дьявола.

Гассман удостоен премии «Лучший комедийный актер года» за 1966 год. До него эта премия присуждалась актерам кино Альберто Сорди (1962) и Альдо Фабрици (1964), театральной актрисе Франке Валери (1963), актерам телевидения Паоло Панелли и Биче Валори (1965).

●

Пьер Паоло Пазолини, закончив работу над кинокомедией «Птицы хищные и певчие», отправился в Румынию выбрать натуру для съемок нового фильма. Тему своей очередной работы Пазолини пока держит в секрете.

●

Итальянская актриса Иза Миранда, исполнявшая роль Марты в фильме Рене Клемана «У стен Малапаги», ныне снимается преимущественно в английских и американских фильмах.

Возвратившись в Рим, она заявила корреспондентам, что ведет переговоры с продюсером Карло Понти об участии в фильме, который будет ставить Микеланджело Антониони.

●

В серии «Выдающиеся деятели всемирной истории», выпускаемой издательством ЧЕИ, вышла книга кинокритика М. Морандини, посвященная жизни и творчеству С. М. Эйзенштейна.

●

Все более широкое распространение в итальянском кино получает новый гибридный жанр детективно-ковбойского фильма («желтый вестерн»). Эти фильмы имеют теперь своего постоянного героя — Ринго, кочующего из картины в картину. Раньше его роль исполнял актер Джулиано Джемма, но после того как он перешел на амплуа «героев международного шпионажа» в духе Джеймса Бонда, персонаж Ринго воплотил американский актер Майк Харджитей. Из 111 фильмов, находящихся сейчас в производстве, 15 вестернов и 17 — «шпионские».

●

На экранах кинотеатров с успехом демонстрируется комедия режиссера Корбуччи «Джеймс Тонт, операция Р. В. Г.»— забавная пародия на серию о Джеймсе Бонде («тонто» — по итальянски глупый, придурковатый). В фильме рассказывается об «операции Р. В. Г.» (разрушение «вечного города») с целью похитить сокровища Ватикана. В главных ролях Ландо Будзанка и Антонелла Мурджа.

## ИНДИЯ

Английский режиссер Джеймс Айвори совместно с индийским романистом Руфом Правером Джхабвала написал сценарий, по которому недавно закончил съемки фильма; название его можно перевести примерно так: «Парень из шекспировской труппы». Некоторая заданность, ощущаемая в самом замысле художников,—рассказать о трудностях, которые переживает труппа актеров, странствующая по Индии и показывающая, где только удастся, пьесы Шекспира,— снимается, по утверждению рецензента журнала «Мансли филм буллетин», их стремлением к документальности, достоверному воспроизведению происходящих в фильме событий. Картина смотрится с большим интересом: занимательность сюжета сочетается в нем с интересными видовыми и натурными съемками (оператор Субрата Митра).

В фильме участвуют как английские, так и индийские актеры. Интересно отметить, что актеры, приехавшие из Англии,

у себя на родине играют в спектаклях шекспировской труппы. Это помогло им быстро и легко включиться в съемки. Пресса особо отмечает великолепную игру Лоры Лидл, которая исполняет роль жены хозяина труппы. Музыку к фильму написал крупнейший индийский режиссер Сатьяджит Рей; критика отмечает, что и в режиссерском решении фильма явственно ощутимо влияние Рея.

## ЙЕМЕН

Закончена работа над полнометражным документальным фильмом о молодой Йеменской республике. Дикторский текст к фильму написал известный итальянский писатель Альберто Моравиа, побывавший в стране во время съемок. Фильм рассказывает о быстром преображении сельского хозяйства и развитии национальной промышленности в Йемене.

## КУБА

Режиссер Эдуардо Манет работает над фильмом по сценарию Хулио Гарсиа Эспинозы «Вид на парк». Переносится на экран и популярная на Кубе пьеса Мануэля Регера Саумела «Воспоминания Тулипы», рассказывающая о жизни цирковой артистки в годы, предшествовавшие революции. Поэт Антонио Аррагата написал сценарий, а режиссер Бернабе Хердес ставит по нему короткометражный фильм «Насилие».

## ПОЛЬША

Режиссер Войцех Хас намеревается вскоре приступить к работе над экранизацией рассказа Льва Толстого «За что?». Работу над фильмом предполагается вести в творческом сотрудничестве с советскими кинематографистами: съемки будут вестись в тех же местах, где происходит основное действие рассказа — на Урале (напомним, что героиня написанного в 1906 году рассказа Толстого едет из Польши в Россию за своим мужем, участником героического восстания 1830 года, сосланным царским правительством на Урал, и пытается организовать его побег). Для участия в фильме будут приглашены крупнейшие польские и советские актеры.

Над сценарием будущего фильма работает известный писатель Ежи Помяновский. В сценарии не будет ни одного слова, ни одного эпизода, которых нет у Толстого; единственная «вольность», которую позволит себе сценарист, состоит в том, что для полноты исторического фона в сценарии будут использованы отдельные мотивы других толстовских произведений, относящихся к тому же периоду, когда происходит действие рассказа «За что?».

●

Лет десять назад журналист Хенрик Клюба снялся в короткометражной картине Романа Полянского «Два человека со шкафом», спустя еще несколько лет в «Млекопитающих» того же Полянского. А затем изучал режиссуру в Лодзинской киношколе.

Сейчас Клюба ставит свой первый полнометражный фильм «Худой и другие». Действие фильма разворачивается в 50-е годы на строительстве одной из крупных плотин в Польше. Сценарист Веслав Дымный и Клюба обращаются в своей картине к бурным и противоречивым процессам, которые происходили в те годы.

Клюба намеревается снять свою картину почти полностью на натуре, на строительстве гидроэлектростанции.

●

Автор известных короткометражных фильмов, документальных и художественных, Януш Маевский снимает свой первый полнометражный фильм «Квартирант» по собственному сценарию. Это будет камерная комедия с изрядной дозой гротеска и фантастики.

«Мой фильм,— говорит Маевский,— это история одного «искателя спокойствия», одинокого мужчины, который, чтобы написать в тишине научную работу, поселяется за городом, в старой вилле, принадлежащей нескольким одиноким женщинам. Я выступаю здесь против пассивности, против отъединения от мира. Людвик позволяет втянуть себя в интриги этих женщин и даже становится центром этих интриг, ибо он с самого начала не воспротивился бессмыслице того, что окружает его. Это картина о том, что нельзя платить за спокойствие любой ценой. В любой ситуации необходимо определить свое место и отношение к жизни».

В главной роли снимается Ян Махульский, в ролях женщин — Барбара Людвижанка, Катажина Ланевска, Магда Завадска. Оператор — Курт Вебер.

## СЕНЕГАЛ

«Восстань, африканец!» — документальный фильм, посвященный освободительной борьбе народа «португальской» Гвинеи. Снимали фильм итальянцы Пьетро Долли и Эугенио Бентивольо, которые несколько дней находились в освобожденных районах.

## США

«Самым слабым из всех выпущенных доныне фильмов Диснея» называет кинокритик Ричард Дэвис картину «Гадкая такса». В фильме, который поставил на диснеевской студии режиссер Норман Токар, речь идет о семействе любителей собак, которые дали «на воспитание» своей только что разродившейся таксе еще одного щенка — со стороны, полагая, что он той же породы. С течением времени, однако, выясняется, что маленькая такса выкормила огромного датского дога. Все это длится свыше полутора часов и, по словам Дэвиса, способно «вогнать в скуку даже малышей».

●

«О боже, пошли мне милую, добрую картину с милыми, добрыми людьми вместо всех этих пьянчуг и неврастеников». Такую молитву возносил, по его собственным словам, кинокритик Дэвид Шипман после просмотра фильма «Нянюшка» (см. об этом фильме в «Искусстве кино», 1966, № 2 — «Отовсюду»). И вот, как он пишет, словно бы в ответ на его молитву, вышла на экран картина «Поющая монахиня» режиссера Генри Костера. Однако ее розовая умилительная сладостность и без-

жизненный яркий «свет» привели к тому, что критик снова взмолился, на этот раз хоть о каких-то «тенях».

Фильм рассказывает о монахине, ставшей исполнительницей модных песенок и выступившей в телевизионной программе ради обещанного ее монастырю «гонорара» — нескольких джипов, на которых матери-настоятельницы намереваются совершить путешествие по Африке, обращая в веру Христову заблудшие души обитателей Черного континента.

«К религии эта картина не имеет ни малейшего отношения и не способна ни доставить удовольствие католикам, ни оскорбить их. Однако есть что-то оскорбительное в самом цинизме, с которым она сделана»,— заканчивает статью Шипман.

## ТУРЦИЯ

В 1965 году рекорд по кассовым сборам поставил фильм «Праздношатающаяся» режиссера Ертема Ельмеза. Этот фильм — типичная для турецкой кинематографии мелодрама. Как заявил недавно Ертем Ельмез, он надеется, что его новый фильм «Любовь или смерть», съемки которого начались этим летом, также возьмет пальму первенства по кассовым сборам. Залогом тому—интересный сценарий, написанный Садыком Шендилем и участие в фильме популярных турецких актеров Хюльи Кочьинт и Екрема Бора.

●

В турецкой кинематографии появились новые имена талантливых актеров. Это Селда Алкор, успешно дебютировавшая в прошлом году в фильме «Девушка цветов», Гюнейт Аркын, который сейчас снимается в фильме «Женщина в черной шляпе». Кроме них начали работу в кино молодые актеры Салих Гюней, Кузей Варгын, Сельма Гюнери.

●

В цветном фильме «Приходи, будем снимать фильм» действие происходит в среде киноработников. Эту картину ставит режиссер Мюлит Илькиз с участием в главных ролях Юсуфа Сезгина и Вахи Оза.

●

На экраны страны вышел новый фильм «Бунтовщики», повествующий о трудной жизни турецких крестьян, измученных неимоверной нуждой и постоянными притеснениями, готовых даже на бунт. Фильм поставлен по одноименной пьесе Реджепа Бильгинера, которая с большим успехом шла во многих театрах страны. Режиссер фильма Абдуррахман Палай, оператор Али Явер, композитор Недим Отъям. В картине снимались популярные турецкие актеры Тургут Боралы, Ерол Гюнайдын и Гексель Арсой, знакомый советским зрителям по фильму «Чужой в городе».

## ФРАНЦИЯ

Среди новых работ французских кинематографистов критика выделяет фильм Александра Астрюка «Долгий путь». Материал его не нов, как не слишком нов и сюжет. Война. Сопротивление. Пустынные отроги Севенн, редкие деревушки, безлюдные дороги, реки без парусов на них. Горстка людей, ощетинившихся, отовсюду ждущих угрозы: это участники подпольной группы, им предстоит переправить в «маки» бесчувственного, истерзанного человека, которого чудом удалось вырвать из лап гестапо. Человек этот при смерти. Партизаны насильно уводят с собой местного врача, уводят, не веря ему, подозревая в нем потенциального предателя: ведь он сам говорит, что считает Сопротивление трагической игрой в «казаки-разбойники»... Роль врача играет Морис Роне. Главу партизан, который больше остальных склонен не доверять доктору, играет Робер Оссейн. Без доверия относится его герой и к своему прямому помощнику — юноше из семьи коллаборационистов (Жан-Луи Трентиньян)...

Тема «долгого пути», сближающего людей, общего дела, рождающего солидарность (в конце концов, врач берется за оружие, чтобы сражаться с оккупантами, юный герой Трентиньяна героически жертвует жизнью, герой Оссейна освобождается от своей страдальческой подозрительности), тоже не нова для французского кинематографа; соглашаясь с этим, прогрессивная критика тем более высоко оценивает глубину, свежесть и тонкость, с которыми Астрюк сумел подойти к этой теме.

●

Много ждали от новой работы Жанны Моро. Ждали, потому что ее сегодня все уверенней называют первой артисткой французского экрана. Ждали, потому что она всегда весьма принципиальна в своем согласии или несогласии сниматься у того или иного режиссера. На сей раз Моро, «прима» молодого французского кинематографа, встретилась с английским режиссером Тони Ричардсоном. Интерес усиливался еще и тем, что Моро и Ричардсон должны были воплотить сюжет Жана Женэ — сюжет, который довольно давно уже входил в планы разных продюсеров, по той или иной причине срывавшиеся,— вероятно, немалую роль тут сыграло заведомо острое отношение публики к имени Женэ, априори возмущенное или полемически-восторженное.

Комментируя фильм «Мадемуазель» (см. о нем в статье С. Юткевича, печатающейся в этом же номере журнала), критики говорят, что тот же сюжет в руках, допустим, Буньюэля мог бы наполниться истинной силой, мог бы служить раскрытию ханжества, шовинизма, собственнического духа крестьянина-буржуа. Но Тони Ричардсон, по общему мнению, потерпел полное поражение, прибегнув к дешевке рыночного психоанализа, завалив свою картину фрейдистскими символами в их рыночном же варианте; совершенно не ощутив национальной реальности глухой французской деревни, режиссер тщетно пытается компенсировать эту невосстановимую потерю избытком натуралистических сцен и деталей.

«Мадемуазель» равно признана и неудачей Моро, хотя это признание и сопровождается всеми почтительными оговорками, сравнением искусства Моро с искусством Бетт Дэвис и т. п.

●

Ален Делон снялся в Голливуде в картине «За рекой — Техас». Французский актер

давно выражал свою любовь к вестерну как жанру и свое желание принять участие в одном из них. «За рекой — Техас» — это одновременно и вестерн и своего рода почтительная, стилизующая пародия на вестерн.

Делон снялся здесь в роли некоего дона Андреа Бальдасара, герцога де Касала, пересекающего океан, чтобы в Новом Свете сочетаться браком с девицей Розмари, и преодолевающего на пути к ней массу преград. В фильме — полный набор бизонов, индейцев, перестрелок.

●

Режиссер и продюсер Бернар Бордери продолжает свою серию о прекрасной Анжелике и ее приключениях. Взяв за образец знаменитые в свое время «выпуски» Мишеля Зевако, битком набитые событиями, действенные и героические до полной бессмыслицы, Бордери не только экранизировал «Шевалье де Пардальяна», но и специализировался на производстве своего рода кинолубков, где исторические персонажи оказываются замешанными в немыслимейшие интриги, где героям угрожает гибель ежесекундно и они выпутываются из опасности с такой же фантастической условной легкостью, с какой впутываются в нее... Москвичи на прошлогоднем международном кинофестивале видели «Анжелику — маркизу ангелов». С тех пор Мишель Мерсье снялась в продолжении этого лубочного киноромана — в «Необыкновенной Анжелике», а сейчас появилась на экране уже в третьем выпуске — «Анжелика и король». Посол персидского шаха, некий борец за свободу Венгрии, хитрый министр Кольбер и сам король-солнце, его величество Людовик XIV втянуты в политическую интригу и одновременно домогаются прекрасной Анжелики. Зрители весьма сожалели, что Робер Оссейн, игравший в первой серии супруга Анжелики, слишком рано выбыл из игры, злодейски казненный королем,— в «Анжелике и короле» зрители имеют удовольствие снова увидеть его...

●

Пьер Шендорфер, поставивший известную антифашистскую картину «317-й взвод», сейчас закончил новый фильм — «Цель 500 миллионов». В главной роли Бруно Кремер, которого Шендорфер до того снял в роли сержанта в «317-м взводе». Кремер играет здесь военного, оасовца, как видно, только что вышедшего из тюрьмы, где он отсидел срок за подрывную деятельность. В Париже он впутывается в уголовное дело — принимает участие в ограблении почтового самолета, везущего 500 миллионов франков. Беседуя с журналистами, Шендорфер подчеркнул, что для него самого его работа — менее всего «детектив», фильм из «черной» или «полицейской» серии; постановщик стремился показать отравленность человека годами несправедливой войны (герой — участник войны в Алжире); его тревожила проблема «адаптации» в современном обществе такого рода людей, с их одержимостью своим дурным прошлым.

●

Жан Габен сыграет садовника из Аржантейля в картине Ле Шануа, которая так и называется — «Садовник из Аржантейля». Приглашая на роль, режиссер заверял исполнителя, что роль придется впору, будет сидеть, как перчатка. Этому легко поверить: Габену предстоит сыграть очередной вариант своего нынешнего амплуа, некое соединение патриарха и жулика, хранящего, впрочем, в самой своей жуликоватости спокойствие мастера и буржуа...

Партнерами Габена будут Курд Юргенс и Лизелотта Пульвер.

Репортеры не замедлили известить публику, что ее все же ждет кое-что новое: Габен отпустит усы и бородку а ля Наполеон III.

●

Один из крупнейших документалистов Франции Франсуа Рейшенбах задумал цикл лент, посвященных мастерам кино. Уже снята картина о Брижитт Бардо, выполнен своего рода триптих о Жанне Моро (Жанна Моро в личной жизни, Жанна Моро—«звезда», Жанна Моро — артистка), картина об Орсоне Уэллесе. Это киноинтервью в той же мере, в какой кинопортреты.

## ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Новый фильм Збынека Брыниха «Транзит Карлсбад» полон приключений. Одна-единственная женщина в этом кинодетективе — и то шпионка. Иностранные шпионы пытаются осуществить давно задуманный ими план похищения всемирно известного ученого доктора Люкке, остановившегося проездом в Карловых Варах.

В фильме заняты актеры, постоянно снимающиеся у Брыниха, среди них Мирослав Махачек, Иржи Холый, Валентина Тиелова. Оператор — Ян Калиш.

В Карловых Варах, где происходили натурные съемки «Транзита», Брынх успел снять еще и короткометражный фильм «Темпы первой любви» по сценарию Владимира Калины. Это история рассыльного из карлововарского отеля «Москва», влюбившегося в иностранную туристку.

●

Четыре кинотеатра Праги оборудованы устройством, благодаря которому зрители, страдающие дефектом слуха, могут слышать все, что говорится на экране. В стенах кинотеатра вмонтирован специальный алюминиевый проводник. Когда начинается просмотр фильма, этот проводник создает электромагнитное поле, волны которого достигают специальных слуховых трубок.

●

Режиссер Гинек Бочан, фильм которого «Никто не будет смеяться» был удостоен Большой премии на Маннгеймском международном кинофестивале 1965 года, закончил недавно документальный фильм «Один день». На пленку запечатлены тренировки парашютно-десантных частей чехословацкой армии.

●

На экраны республики выходит несколько новых фильмов, снятых чехословацкими кинодо-

кументалистами во время их поездок за границу. Среди этих картин — «Долина покоя» Бедржиха Рогера, снятая в экспедиции альпинистов ЧССР на Гиндукуш, и две ленты, смонтированные на основе своих бразильских съемок Рудольфом Крейчиком,— «Бутантан» и «Пригоршня камешков из Бразилии».

●

Герой нового кукольного фильма, который ставит Гермина Тырлова на студии в Готвальдове,— аист, не желающий приносить родителям маленьких детей. Только общими усилиями животным удается уговорить упрямца выполнять свои прямые обязанности.

## ШВЕЦИЯ

На экраны вышла новая комедия «Мы дикие викинги», поставленная режиссером Арне Матсоном (автором известного советским зрителям фильма «Она танцевала одно лето»).

В основу нового фильма Матсона положена история о короле Хьёварде Жадном и двух его сыновьях, которых отец посылает собрать с подданных деньги, необходимые для уплаты дани королю Улафу Кислому. Фильм снимался в Югославии с участием шведских, югославских и итальянских актеров.

## ЮГОСЛАВИЯ

Югославская кинематография отмечает двадцатилетие первой национальной студии «Авалафильм», основанной в 1946 году. Именно здесь был поставлен фильм «Славица», положивший начало киноискусству новой Югославии.

В интервью корреспонденту журнала «Филмски свет» первый директор «Авалы» режиссер Радош Новакович вспоминает: «Мы начали с документальных фильмов «Живая из Идрии», «Музыкальная жизнь Загреба», «Живопись народов Югославии в XIX и XX веках». «Живая из Идрии» Николе Райича была первым югославским фильмом, показанным за рубежом — в Москве и Эдинбурге». Затем последовала «Славица» Вьекослава Африча. «Когда Африч предложил свой замысел, мы отнеслись к нему с известным недоверием. Но потом мы увидели, с каким воодушевлением стремятся зрители в кинотеатры, и нам стало ясно, что создан подлинно народный фильм, что найден путь к душам и сердцам наших людей».

По этому пути «Авала» старалась идти и в последующие годы. В 1948 году один за другим выходят «Бессмертная молодость» Воислава Новаковича, «Жизнь наша» Густава Гаврина, «Софка» Радоша Новаковича. В том же году при студии была открыта актерская школа под руководством В. Африча, выпускники которой через несколько лет заняли ведущее положение в кино Югославии.

В 1949 году фильм «Красный цвет» был удостоен диплома на Эдинбургском фестивале.

Примерно в это время завершается первый период истории югославского кино. После пятидесятого года все кинофабрики были переданы в управление рабочих коллективов, произведена децентрализация управления кинематографией. «Авала», как и другие студии, превратилась в своеобразного продюсера, вся техническая база была отделена от художественной. Это привело к значительному ускорению кинопроизводства.

Первым плодом новой системы была музыкальная комедия Савы Поповича «Все на море», снятая в рекордно короткий срок. С тех пор «Авала» выпустила около сотни картин.

В 1956 году Владимир Погачич снял здесь один из самых значительных фильмов нового югославского кино — «Большие и маленькие», удостоенный первой премии на Карловарском фестивале 1957 года. Во второй половине 50-х годов снимаются первые фильмы совместного производства: «Кровавый путь» с норвежцами и «Олеко Дундич» с СССР. «Мне кажется,— говорит Деян Обрадович, директор «Авалы» в те годы,— что эти два фильма показали пример честного и конструктивного сотрудничества». Эта сторона деятельности продолжается и ныне.

В последние годы студия выпустила несколько значительных работ: «Саша» Остойича, «Двое» Петровича, «Радополье» Янковича, «Служебное положение» Хаджича, «Три» Петровича, «Горькая часть реки» Живановича, «Девушка» Джорджевича.

●

Известный югославский кинодокументалист Столе Янкович закончил двухлетнюю работу над полнометражным документальным фильмом «Свидетельства». «Картина эта,— рассказывает режиссер,— должна показать правду о военных преступниках и их злодеяниях на нашей земле — тем, кто уже не помнит или забыл...» Фильм основан на подлинных документах, кадрах кинохроники, записях выступлений Недича, Квартерника, Павелича, Михайловича и других квислингов, немецких генералов Клейста, Вайса, Листа, Шмитхютера. В этой картине выступят также оставшиеся в живых жертвы и свидетели нацистского террора.

●

«Проверено — мин нет» — этот советско-югославский фильм был последним, поставленным черногорской студией «Ловченфильм». С тех пор вот уже более года студия не выпустила ни одной художественной картины. В беседе с корреспонденом журнала «Филмски свет» художественный руководитель студии Ратко Джурович заявил, что после долгого периода застоя, вызванного нерентабельностью фильмов прошлых лет, студия надеется на лучшие времена. В частности, сценарный отдел привлек к работе известных молодых писателей Черногории Мирко Ковача, Бранимира Щепановича, Борислава Пекича. Кроме того, студия предполагает снять в содружестве с кинематографистами СССР, Польши, Чехословакии, ГДР и Венгрии картину о знаменитом восстании моряков в Катарро. Для постановки этого фильма приглашен Велько Булайич. В плане студии также полнометражный документальный фильм об участии русских, чехов, поляков и болгар в борьбе против фашизма на югославской земле. Сценарий этого фильма пишет романист Радоня Вешович.

# Фильмография

## КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

**«Крылья»**, 9 ч.

Авторы сценария: В. Ежов, Н. Рязанцева; режиссер-постановщик Л. Шепитько; оператор И. Слабневич; художник И. Пластинкин; композитор Р. Леденев; звукооператор О. Упеник; режиссеры: А. Дудоров, В. Глазков; редактор Н. Атаров; директор картины В. Маслов.

В ролях: М. Булгакова, Ж. Болотова, П. Крымов, Л. Дьячков, В. Горелов, Ю. Медведев, Н. Граббе.

●

**«Берегись автомобиля!»**, 9 ч.

Авторы сценария: Э. Брагинский, Э. Рязанов; режиссер-постановщик Э. Рязанов; режиссер А. Коренев; операторы: А. Мукасей, В. Нахабцев; художники: Б. Немечек, Л. Семенов; композитор А. Петров; звукооператор В. Попов; редактор А. Степанов; директор картины Е. Голынский.

В ролях: И. Смоктуновский, О. Ефремов, Л. Добржанская, О. Аросева, А. Миронов, А. Папанов, Т. Гаврилова, Г. Жженов, Е. Евстигнеев, С. Кулагин, В. Радунская.

В эпизодах: Г. Робинсон, Б. Рунге, Я. Ленц, В. Невинный, Д. Баниопис, Г. Волчек, Л. Соколова, А. Максимова.

●

**«Я солдат, мама»**, 9 ч.

Автор сценария Л. Ризин; режиссер-постановщик М. Захариас; оператор А. Харитонов; художник А. Фрейдин; композитор Д. Тер-Татевосян; текст песни С. Сорина; звукооператор Р. Казарян; режиссер В. Тиунова; редактор М. Рооз; директор картины А. Ашкинази.

В ролях: старшина — В. Зубков, Пеганов — С. Шакуров, Анейчик — А. Ильин, Синькевич — В. Кузьмин, Волошин — В. Грамматиков, Ерофеев — В. Серобабин, Малов — В. Ребриков.

В эпизодах: Г. Анапкина, С. Вершинин, В. Журавлев, Б. Клицевский, Д. Кочарян, А. Датушко, Л. Соколова, В. Ферапонтов, В. Халиков, А. Борисов, А. Голик, Г. Комиссаров, Г. Качин, В. Кожухов, В. Молдованова, П. Савин, Е. Харитонов, А. Шапорвалов.

## ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

**«Серая болезнь»**, 9 ч.

Авторы сценария: А. Вейцлер, А. Мишарин, Я. Сегель; режиссер-постановщик Я. Сегель; оператор И. Зарафьян; художник С. Серебренников; композитор М. Вайнберг; текст романса М. Матусовского; звукооператор Б. Корешков; режиссер И. Николаев; редактор Н. Торчинская; директора картины: Н. Петров, Е. Сапов.

В ролях: И. Владимиров, В. Седов, Л. Алешникова, Н. Меньшикова, Н. Иванова, Е. Тетерин, З. Занони, В. Сперантова, И. Переверзев, Н. Сергеев, Ю. Чекулаев.

В эпизодах: В. Алтайская, В. Ананьина, М. Жарова, Л. Королева, О. Маркина, П. Постникова, Н. Самсонова, З. Чекулаева, А. Вейплер, Л. Реутов, И. Рыжов, А. Январев, К. Глазунова, С. Борисов, А. Денисов, В. Лебедев, Г. Сочевко, А. Лосев, П. Стрелин, С. Сафонов, Андрюша Бухаров.

## КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

**«Мальчик и девочка»**, 8 ч., цветной.

Автор сценария В. Панова; режиссер-постановщик Ю. Файт; оператор В. Чумак; художник В. Рудяков; режиссер О. Квинихидзе; композитор Б. Чайковский; текст песен Г. Шпаликова; звукооператор В. Яковлев; редактор Х. Элкен; директор картины Т. Самознаева.

В ролях: Н. Богунова, Н. Бурлнев, А. Бендова, Т. Коновалова, П. Кормунин, В. Чемберг, Л. Шагалова, Е. Уварова.

В эпизодах: Л. Буркова, В. Бычков, О. Гавриленко, Н. Губенко, П. Горин, П. Кашлаков, И. Кузнецов, В. Липсток, Л. Малиновская, А. Янкевский.

●

**«Зимнее утро»** (по мотивам повести Т. Цинберг «Седьмая симфония»), 9 ч.

Автор сценария С. Кара; режиссер-постановщик Н. Лебедев; оператор С. Иванов; художник А. Федотов; режиссер Ф. Барбухатти; композитор В. Маклаков; звукооператор Б. Ливщиц; редактор М. Кураев; директор картины И. Шорохов.

В ролях: Таня Солдатенкова, Костя Корнаков, Н. Тимофеев.

В эпизодах: В. Кузнецова, Л. Гурова, Е. Григорьев, Н. Рождественский, Н. Кузьмин, Т. Тимофеева, С. Соколов, В. Липсток, Л. Малиновская, Ж. Сухопольская, Л. Белая, Ф. Федоровский, А. Трусов.

## КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

**«Иду искать»**, 9 ч.

Авторы сценария: А. Аграновский, М. Анчаров; режиссер-постановщик И. Добролюбов; операторы: И. Ремишевский, Ю. Цветков; художник Ю. Альбицкий; композитор Р. Гринблат; звукооператор Б. Шангин; режиссер К. Кресницкий; редактор М. Пя-

тигорская; директора картины: С. Тульман, С. Колпаков.

В ролях: Гусаров — Г. Жженов, Ивашев — Л. Дуров, Баканов — П. Щербаков.

В эпизодах: А. Гречаный, И. Домбровская, В. Емельянов, Л. Золотухин, Л. Иванов, Ира Бразговка, К. Кулаков, И. Комаров, В. Маренков, Л. Маклакова, Л. Малюкова, Б. Новиков, Д. Нетребин, Э. Овчинникова, Е. Тетерин, Г. Федоровский, С. Фесюнов, О. Хроменков.

●

**«Западня»** (по одноименной повести В. Быкова), 3 ч.

Авторы сценария: В. Быков, Л. Мартынюк; режиссер-постановщик Л. Мартынюк; оператор В. Николаев; художник Ю. Булычев; звукооператор С. Шухман; режиссер Л. Чижевская; редактор Р. Романовская; директор картины С. Вайнер.

В ролях: Климченко — Ю. Кузьменков, Орловец — Д. Нетребин, Шварц-Чернов — И. Комаров.

В эпизодах: А. Иванов, П. Апанович, И. Зикрацкий, Л. Бескоровайный, Б. Голодушко, Т. Кин-Каминский, В. Поночевный.

## КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

**«Хевсурская баллада»**, 9 ч.

Автор сценария Г. Мдивани; режиссер-постановщик Ш. Манагадзе; режиссер Н. Манагадзе; оператор Г. Челидзе; художник Ш. Гоголашвили; композитор Р. Лагидзе; директор картины К. Сванели.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

Роли исполняют и дублируют: Мзекала — С. Чиаурели (дублирует М. Виноградова), Имеда — Т. Арчвадзе (А. Консовский), Торгвай — Л. Пилпани (А. Карапетян), Апорека — З. Капанидзе (Р. Чумак), Алуда — Д. Абашидзе (Ю. Пузырев), Мгелика — К. Даушвили (К. Тыртов).

●

**«Срок истекает на рассвете»** (по мотивам повести Уильяма Айриша), 8 ч.

Авторы сценария и режиссеры-постановщики: Н. Ненова, Г. Цулая; оператор Г. Рачвелишвили; художник А. Макаров; музыкальное оформление О. Гордели; звукооператор Г. Бериашвили; режиссер Р. Чархалашвили; редакторы: Г. Бараташвили, П. Чарквиани; директор картины С. Кварацхелия.

В ролях: Брикки Кольман — А. Шенгелая, Тони Гарси — М. Тавадзе, Джоан Бристоль — Г. Габуния, Гриффит — Т. Даушвили, Артур Омли — А. Цхвариашвили.

В эпизодах: Р. Хобуа, А. Маргарян, В. Токарская, О. Левинсон, Л. Хмельницкая, Г. Качин, А. Смирнов, А. Хаскин, С. Эмирзиади, И. Корнейчук, Г. Зелинский, А. Войтенко, Махмудов, А. Касанов, Э. Адамовская, Е. Попкова, О. Маротти и другие.

## КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

**«Навстречу совести»**, 9 ч.

Автор сценария Ф. Захидов; режиссер-постановщик А. Хачатуров; оператор Х. Файзиев; художник Е. Пушин; композитор И. Акбаров; звукооператор Е. Шацкий; директор картины М. Ишевский.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа И. Волкова.

Роли исполняют и дублируют: Махмудов — Ш. Бурханов (дублирует Г. Гай), Сарваров — Г. Тонунц, Садык — Н. Латипов (В. Костин), Азада — Л. Умарова (И. Губанова), Постолов — В. Козлов (Н. Гаврилов), Хатира — Я. Абдулаева (Л. Гурова).

●

**«Белые, белые аисты»**, 9 ч.

Авторы сценария: О. Агишев, А. Хамраев; режиссер-постановщик А. Хамраев; режиссер К. Халиков; оператор Д. Фатхуллин; художник Ш. Абдусаламов; композитор Р. Вильданов; звукооператор К. Бурибаев; редактор Д. Булгаков; директор картины А. Ишанходжаев.

В ролях: С. Исаева, Б. Бейшеналиев, Х. Латипов, М. Рафиков, Р. Хамраев, Р. Пирмухамедов, С. Ходжаев, С. Алиева, В. Абуллаев, Л. Сарымсакова, М. Таджи-заде, Д. Хамраев, З. Салиева, Х. Нугманова, Р. Сагдуллаев.

В эпизодах: Р. Микаберидзе, Х. Таджиев, С. Икрамов, Л. Волубеев, Ш. Сафаева, У. Абдуллаев.

●

**«Прозрение»**, 10 ч.

Авторы сценария: И. Рахим, Ш. Аббасов; режиссер-постановщик Ш. Аббасов; операторы: М. Пенсон, Т. Эфтимовский; художник Э. Калантаров: режиссеры: Э. Каримов, Н. Талипов; композитор Э. Салихов; звукооператор Н. Шадиев; директор картины И. Газиев.

В ролях: Акбар Садыков — Х. Муллык (дублирует А. Консовский), Фарида—С. Исаева (С. Холина), Рустам Хакимов — М. Агамирзаев (С. Бубнов), Гульчехра—С. Джамилова (Р. Макагонова), Камал — Х. Юнусов (В. Шпаков), Хадича—С. Нарбаева (И. Карташова), Мурад — Н. Латипов (В. Рождественский).

В эпизодах: Л. Сарымсакова, М. Якубова, Э. Каримов, Х. Латипов, А. Атакулов, Б. Хайдаров, Х. Кадиров, Р. Абдуллаев, И. Шаюсупов.

## КИНОСТУДИЯ «ТАДЖИКФИЛЬМ»

**«Ниссо»** (по мотивам одноименного романа П. Лукницкого), 8 ч.

Авторы сценария: П. Лукницкий, Л. Рутицкий; режиссер-постановщик М. Арипов; оператор Б. Середин; художник Х. Бакаев; композитор Э. Хагагортян; звукооператор И. Аркашевский; редактор Ф. Джурабаев; директор картины Б. Яковлев.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

В ролях: Галя Пулатова, С. Багашвили, Ю. Назаров, К. Холов, М. Тохири, Н. Хасанов, М. Хаджикулов, Г. Ниязов.

Роли дублируют: И. Губанова, И. Ефимов, В. Костин, Е. Копелян, Е. Барков, Г. Гай, Н. Гаврилов.

## КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

**«Легкая рука»** (**«Супернова»**), 9 ч.

Авторы сценария: И. Авербах, А. Ромов; режиссер-постановщик В. Кяспер; оператор Х. Рехе; художник Х. Клаар; композитор Я. Ряатс; звукооператор К. Вихалем; редактор Л. Мери; директор картины К. Муст.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа И. Волкова.

Роли исполняют и дублируют: Эрик Круус — Э. Керге (дублирует В. Костин), профессор Канне — А. Эскола (А. Подгур), Илона—А. Петерсон (Г. Теплинская), Малле — Л. Орлова (В. Пугачева), Вальдре—М. Клоорен (В. Соколов).

## КИНОСТУДИЯ «МОСНАУЧФИЛЬМ»

**«Удивительная история, похожая на сказку»** (по мотивам сказки Ганса Христиана Андерсена), 7 ч., цветной.

Авторы сценария: Б. Долин, Г. Ягдфельд; режиссер-постановщик Б. Долин; оператор Э. Эзов; художник М. Галкин; композитор

А. Муравлев; звукооператор В. Кутузов; режиссер Т. Ежова; редактор Н. Каспэ; директора картины: А. Капул, С. Кушнир.

В ролях: О. Жаков, Е. Маклашин, Саша Хотоевич, Таня Антипина.

Рассказывает Г. Вицин.

## КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

**«Иван Иваныч заболел...»**, 1 ч., цветной.

Автор сценария С. Михалков; режиссер В. Цеховская; оператор Е. Петрова; художник-постановщик А. Трусов; композитор А. Варламов; звукооператор Б. Фильчиков; эскизы к фильму М. Цеховского; художники-мультипликаторы: В. Кушнерев, В. Балашов, Р. Миренкова, М. Мотрук, В. Крумин, В. Котеночкин, О. Сафронов, К. Чикин, В. Шевков, И. Троянова, Д. Анпилов; редактор Р. Фричинская; директор картины А. Зорина.

---

**«Фитиль» № 46** (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Зеленый огонек» (Киевская студия имени А. П. Довженко).

Автор Б. Лобков; режиссер А. Мишурин; оператор М. Иванов.

В ролях: М. Розин, Д. Франько.

«Дорогая дорога» («Союзмультфильм»)

Автор А. Владимов; режиссер Ф. Епифанова; художник В. Морозов; оператор Е. Петрова; композитор В. Дашкевич.

«Замерзаем» (Киевская студия имени А. П. Довженко).

Автор А. Викторов; режиссер В. Иванов; оператор М. Иванов.

В роли: В. Халатов.

«Две точки зрения» (ЦСДФ).

Автор-оператор С. Киселев.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

●

**«Фитиль» № 47** (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Карусель» («Мосфильм»).

Автор А. Арканов; режиссер А. Сахаров; оператор Л. Калашников.

В ролях: О. Аросева, Г. Вицин, Е. Весник, И. Любезнов, Л. Каневский, С. Крамаров, А. Смирнов.

«Бумажное терпение» (ЦСДФ).

Автор-оператор С. Киселев; текст Ю. Алексеева.

«Твист» («Мосфильм»).

Автор С. Михалков; режиссер М. Григорьев; оператор В. Боганов.

В ролях: А. Анкудинова, В. Шишкин.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

### ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

**«Беспокойная семья»**, 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Автор сценария Павел Вежинов; режиссер Яким Якимов; оператор Эмиль Вагенштайн; композитор Кирилл Цибулка; художники: Рандю Рандев, Белин Белев.

Фильм дублирован на студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа М. Афанасьева; звукооператор дубляжа Г. Парахников.

Роли исполняют и дублируют: Манасиев — Иван Кондов (дублирует А. Ануров), Манасиева — Эмилия Радева (А. Петухова), Бистра — Елена Райнова (А. Роговцева), Борис — Милен Пенев (А. Худолеев), Вилли — Валентин Волков (Сережа Кривошлык), Михайлова — Ани Бакалова (М. Криницына).

●

**«Разрешение на брак»**, 7 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Автор сценария и режиссер Никола Корабов; оператор и художник Константин Джидров.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют и дублируют: невеста — Надежда Раджева (дублирует С. Холина), жених — Иван Манев (Ф. Яворский), майор — Борис Арабов (Ю. Чекулаев), скучающий агент — Стойча Мазгалов (А. Карапетян).

●

**«Наше лебединое озеро»** (по мотивам балета П. Чайковского), 1 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Автор сценария и режиссер Стефан Топалджиков; художник Петко Добринович; музыкальное оформление Емила Павлова.

Фильм дублирован на студии «Леннаучфильм». Режиссер дубляжа Г. Циммерман; звукооператор дубляжа Г. Гудков.

●

**«Без надежды»**, 8 ч.

Производство «Мафильм», Венгрия.

Автор сценария Дьюла Хэрнади; режиссер Миклош Янчо; оператор Тамаш Шомло; художники: Ференц Копи, Тамаш Банович.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабов; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Роли исполняют: Янош Гёрбе, Золтан Латинович, Тибор Мольнар, Габор Агарди, Андраш Ковак.

Роли дублируют: К. Тыртов, Ф. Яворский, Н. Граббе, А. Сафонов, А. Кузнецов, М. Глузский.

●

**«Романтическая история»**, 1 ч., цветной.

Производство «Паннония», Венгрия.

Автор сценария Дьёрдь Варнаш; режиссер Дьюла Мачкаши; художник-постановщик Жолт Лендьел; оператор Мария Неменьи; композиторы: Иштван Белаи, Жолт Петэ.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер озвучания Г. Калитиевский.

●

**«Девушка из джунглей»** (по роману Гарри Тюрка «Ветер умирает в джунглях»), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство студии художественных фильмов ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Курт Юнг-Альзен, Гарри Тюрк; режиссер Курт Юнг-Альзен; оператор Отто Мерц; художник Христоф Шнайдер; композитор Герд Начински.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Роли исполняют и дублируют: Амина—Пайк Сен Лим (дублирует Н. Крачковская), доктор Фостер — Ульрих Тайн (В. Тихонов), Джо Голвин — Рудольф Ульрих (А. Консовский), Янг, его жена — Салли Тан (Л. Бабичкова), Эван Литлфилд — Артур Джопп (М. Глузский), Дорис, его жена — Карла Хадимова (В. Петрова), Тенер — Альфред Мюллер (Ю. Чекулаев), Зити, старшая сестра — Рёквиннингси Эльшнер (В. Чаева), Джон Сунг — Ханьо Хассе (Н. Александрович), Дуглас Хилл — Георг Леопольд (О. Мокшанцев).

●

**«Король Дроздобород»** (по сказке братьев Гримм), 7 ч., цветной.

Производство студии художественных фильмов ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Гюнтер Кальтофен, Вальтер Бек; режиссер Вальтер Бек; оператор Лотар Гербер; художники: Эрих Крюльке, Вернер Писке; композитор Вольфганг Лессер.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: принцесса Розвита — Карин Уговски (дублирует М. Виноградова), король Дроздобород — Манфред Круг (Ф. Яворский), король Лёвенцен — Мартин Флерхингер (К. Тыртов), Беатрис Эва — Мария Хейзе (А. Максимова), король Хейнц — Эдуард-Хельмут Шрейбер (И.. Рыжов), герцог Адоляр — Герд С. Шефер (Ю. Саранцев), принц Казимир — Арно Вишневский (О. Голубицкий), князь Захариас — Бруно Карстенс (А. Соловьев), граф Эйтельфриц — Фриц Дехо (О. Мокшанцев), король Венцель — Ахим Шмидтхен (В. Захарченко), юнкер Балдуин — Хорст Будер (Ю. Белов).

●

**«Петушок Гок и хитрые мышки»** (по мотивам украинской народной сказки), 1 ч., цветной.

Производство студии кукольных фильмов ДЕФА, ГДР.

В создании фильма принимали участие: Конни Одд, Хорст Филипп, Хорст Таперт, Катарина Бенкерт, Ханна Книрим, Моника Андерсен и другие.

●

**«Вдвое больше или ничего»**, 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство студии художественных фильмов ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Вернер Тёльке, Гюнтер Штанке; режиссер Гюнтер Штанке; оператор Лотар Гербер; художники: Ганс Поппе, Иохен Келлер; композитор Вольфганг Питш.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Роли исполняют и дублируют: Вебер — Вернер Тёльке (дублирует Н. Александрович), Виктория — Элен Тидтке (Н. Самсонова), Анна — Дорис Абессер (Р. Макагонова), Витте — Иржи Врстала (М. Глузский), Михаэль Витте — Клаус Пиантек (В. Гусев), Линдберг — Фред Мар (И. Рыжов), Штайнерт — Мартин Флёрхингер (К. Барташевич), Вольфганг Штайнерт — Хорст Ионшикан (О. Голубицкий), Ингрид Долл — Алисия Бобровска (В. Чаева).

●

**«Покупка»**, 1 ч., цветной.

Производство студии рисованных фильмов ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Клаус Георги; режиссер Барковский; оператор Ганс Шёне; композитор Фриц Боген.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер озвучания Г. Калитиевский.

●

**«Рукопись, найденная в Сарагосе»** (по повести Яна Потоцкого), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 10 ч.

Производство творческого коллектива «Камера», Польша.

Автор сценария Тадеуш Квятковский; режиссер Войцех Хас; оператор Мечислав Яхода; художники: Ежи Скваржиньский, Тадеуш Мышорек; композитор Кжиштоф Пендерецкий.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Альфонс ван Ворден — Збигнев Цибульский (дублирует В. Рождественский), Зибельда — Станислава Ендрыка (З. Земнухова), Эмина — Ига Цембжиньска (Н. Фатеева), Камилла — Барбара Крафтувна (Г. Водяницкая), Инезилья, ее сестра — Пола Ракса (В. Петрова), отшельник — Казимеж Опалиньский (К. Тыртов), отец ван Вордена — Славомир Линднер (Ч. Сушкевич), дон Авадора — Леон Немчик (Г. Юдин), Фраскита — Эльжбета Чижевска (Е. Тэн), дон Лопес Суарес — Кжиштоф Литвин (А. Сафонов), дон Роке Бускерос — Здислав Маклакевич (Ю. Саранцев), донна Инеса Моро — Ядвига Кравчик (В. Чаева), донна Ребекка — Беата Тышкевич (Д. Столярская), чернокнижник — Адам — Павликовский (А. Карапетян), дон Педро Веласкес — Густав Холубек (В. Кенигсон).

●

**«Три шага по земле»**, 9 ч.

Производство творческого коллектива «Камера», Польша.

Сценарий написан по газетным очеркам и данным анкеты еженедельника «Политика»; режиссеры: Ежи Гофман, Эдвард Скужевский; оператор Владислав Форберт; художники: Роман Волынец, Здислав Сташевский; композитор Войцех Килар.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Анна — Ева Вишневска (дублирует С. Холина), Гостик — Людвик Пак (О. Голубицкий), адвокат — Казимеж Рудский (А. Алексеев), судья — Веслав Михниковский (О. Мокшанцев), таксист — Мечислав Чехович (И. Рыжов), Майхровский — Тадеуш Фиевский (К. Тыртов), его жена — Ирена Орска (Н. Никитина), Шкудлярек — Веслав Голас (Б. Кордунов), доктор Высоцка — Анна Чепелевска (А. Кончакова).

●

**«Загадочный пассажир»**, 10 ч.

Производство творческого коллектива «Кадр», Польша.

Авторы сценария: Ежи Лютовский, Ежи Кавалерович; режиссер Ежи Кавалерович; оператор Ян Лясковский; художник Рышард Потоцкий; музыка Анджея Тжасковского.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют и дублируют: Марта — Люцина Винницка (дублирует К. Лепанова), Ежи, человек в темных очках — Леон Немчик (Ф. Яворский), жена адвоката — Тереза Шмигелювна — (Н. Самсонова), Сташек — Збигнев Цибульский (В. Прохоров).

●

**«Скрещенные шпаги»**, 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованных фильмов в Бельско-Бяла, Польша.

Автор сценария и режиссер Влацлав Вайсер; художник Альфред Ледвиг; оператор Здислав Познаньский; композитор Вальдемар Казанецкий.

Фильм дублирован на студии «Моснаучфильм». Режиссер дубляжа Р. Кондратьева; звукооператор дубляжа В. Кутузов.

●

**«Искатели сокровищ»**, 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованных фильмов в Бельско-Бяла, Польша.

Автор сценария и режиссер Лехослав Маршалек; оператор Здислав Познаньский; художник Альфред Ледвиг; композитор Вальдемар Казанецкий.

Фильм дублирован на студии «Моснаучфильм». Режиссер дубляжа Р. Кондратьева, звукооператор дубляжа В. Кутузов.

●

**«Укротитель зверей»**, 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованных фильмов в Бельско-Бяла, Польша.

Авторы сценария: Владислав Негребецкий, Лешек Лорек; режиссер Эдвард Вонтор; художник Альфред Ледвиг; композитор Вальдемар Казанецкий.

Фильм дублирован на студии «Моснаучфильм». Режиссер дубляжа И. Вырубова; звукооператор дубляжа В. Кутузов.

●

**«Коррида»**, 1 ч., цветной.

Производство Студии рисованных фильмов в Бельско-Бяла, Польша.

Автор сценария и режиссер Лехослав Маршалек; оператор Здислав Познаньский; художник Альфред Ледвиг; композитор Вальдемар Казанецкий.

Фильм дублирован на студии «Моснаучфильм». Режиссер дубляжа И. Вырубова; звукооператор дубляжа В. Кутузов.

●

**«6-й раунд»**, 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария и режиссер Владимир Попеску Доряну; операторы: Мирча Младин, Тинку Пуран; художник Константин Симонеску; композитор Георге Мэрэй.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Агопьян—Ион Финтештяну (дублирует А. Толбузин), Кох—Дьердь Ковач (М. Глузский), Элен — Кармен Стэнеску (Н. Гицерот), Лаура—Илинка Томоровяну (Р. Макагонова), Мария Вагнер — Вера Шнейденбах (З. Земнухова), Алекс—Ион Дикисяну (Р. Панков), Сноупс — Мирча Баста (А. Кузнецов), полковник Дину — Александру Рэдулеску (К. Барташевич).

●

**«Если бы я был белым арапом»** (по мотивам, сказки Иона Крянгэ «Белый арап»), 9 ч., цветной.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Автор сценария и режиссер Ион Попеску-Гопо; оператор Григоре Ионеску; художник Ион Оровяну; композитор Думитру Капояну.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Белый арап — Флорин Пьерсик (дублирует В. Гусев), фея — Лика Георгиу (К. Коробова, М. Кремнева), безбородый — Кристя Аврам (В. Дружников), король — Джордже Деметру (А. Толбузин), королева — Эуджения Попович (Н. Зорская), зеленый царь — Фори Этерле (А. Соловьев), волшебник — Эмиль Ботта (М. Глузский).

●

**«Рассказы о детях»**, 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Автор сценария Ян Прохазка, режиссеры: Милан Вошмик, (новелла «Магдалена»), Яромир Дворжачек, (новелла «Обманщик»), Иржи Ганибал (новелла «Карп»); оператор Йозеф Ваниш; художники: Владимир Лабский, Милан Неедлы; композиторы: Сватопулк Гавелка, Карел Крауттгартнер, Ян Нова, Зденек Лишка; звукооператоры: Иржи Ленох, Адольф Нахазел.

Фильм дублирован на студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа И. Шмарук; звукооператор дубляжа С. Сергиенко.

Роли исполняют: Магдалена Голендрова, Эрика Шертнерова, Йозеф Филип, Мария Томашова, Иржина Ираскова, Валентина Тиелова, Илья Прахарж, Ирена Качиркова, Ева Копецка, Олдржих Велен, Владимир Меншик.

Роли дублируют: С. Сергейчикова, Маргарита Криницына, Валентина Еременко, Ада Волошина, Неонила Гнеповская, Олег Комаров, Ира Сытник, Лиля Лидер, Юра Бибиков, Андрей Мокроусов, Алла Петрова.

●

**«Если бы тысяча кларнетов»**, 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Иржи Сухий, Ян Рогач; режиссер Владимир Свитачек; оператор Рудольф Сталь; художник Борис Моравец композитор Иржи Шлитр.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа К. Амиров.

Роли исполняют и дублируют: Тереза—Яна Брейхова (дублирует О. Маркина), Патрик—Вальдемар Матушка (В. Прокофьев), Эдита — Гана Гегерова (Л. Матвеенко), Беньямин — Карел Готт (А. Сафонов), парашютисты: Иржи Сухий (А. Тарасов), Иржи Шлитр (В. Сеа); полковник Корунд—Властимил Бродский (Б. Баташев), военный министр—Мартин Ружек (К. Николаев).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера
Художественный редактор Л. И. Гориловская
Технический редактор Р. М. Гродская

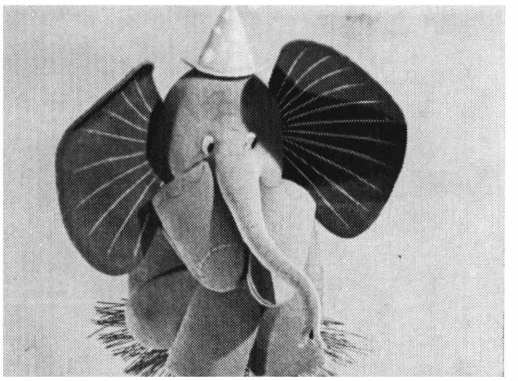
*Рукописи не возвращаются*

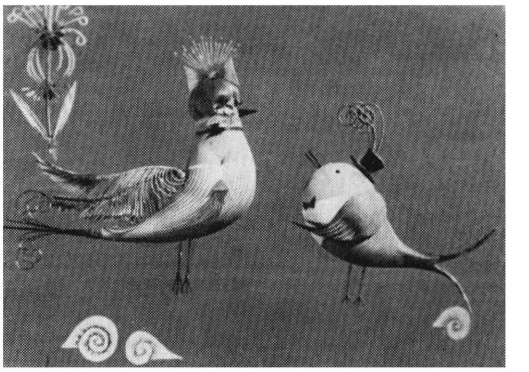
Издание Союза кинематографистов СССР

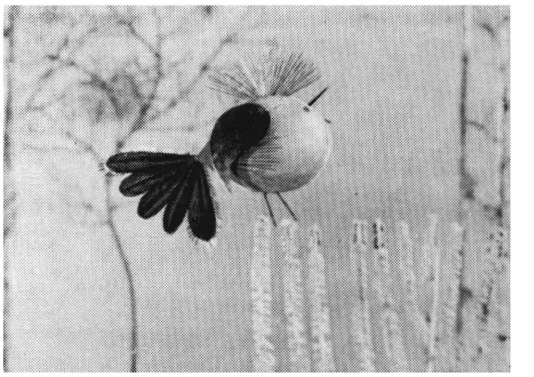
Адрес редакции: Москва Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А15703. Подписано к печати 19/VIII 1966 года. Формат бумаги 82×108 1/16.
Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Тираж 33 900 экз. Заказ 1237

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

*Цена 1 руб.*

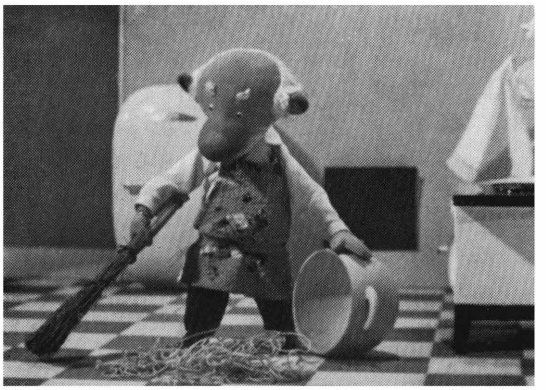


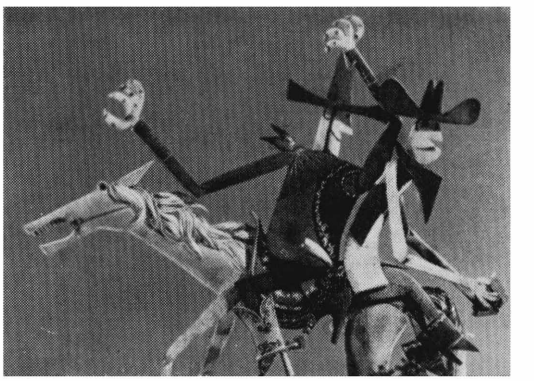




«ПОТЕРЯЛАСЬ ВНУЧКА»

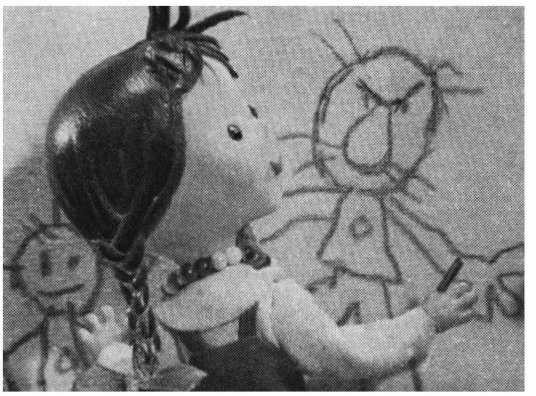
Автор сценария А. Митяев. Режиссер Р. Качанов. Художник - постановщик И. Шварцман. Оператор Т. Бунимович





«Я ЖДУ ПТЕНЦА»
по сказке американского писателя доктора СЬЮЗА

Автор сценария А. Снесарев. Режиссер Н. Серебряков. Художники-постановщики И. Урманче, Н. Серебряков. Оператор В. Саруханов



НОВЫЕ РАБОТЫ
СТУДИИ
«СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

# ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

**на литературно-критический**
**теоретический**
**иллюстрированный журнал**

ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО

В КАЖДОМ НОМЕРЕ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь учителям, студентам педагогических институтов, членам киноклубов;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информация о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиография, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ИСКУССТВО КИНО

**ПОДПИСКА** на 1967 год **ПРИНИМАЕТСЯ** в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.